Aus

den Annalen des Fortschritts.

Konzert- und kammermusikalische Essays

von

Franz Liszt.

Deutsch bearbeitet

von

L. Ramann.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Vierter Band.

Aus den Annalen des Fortschritts.



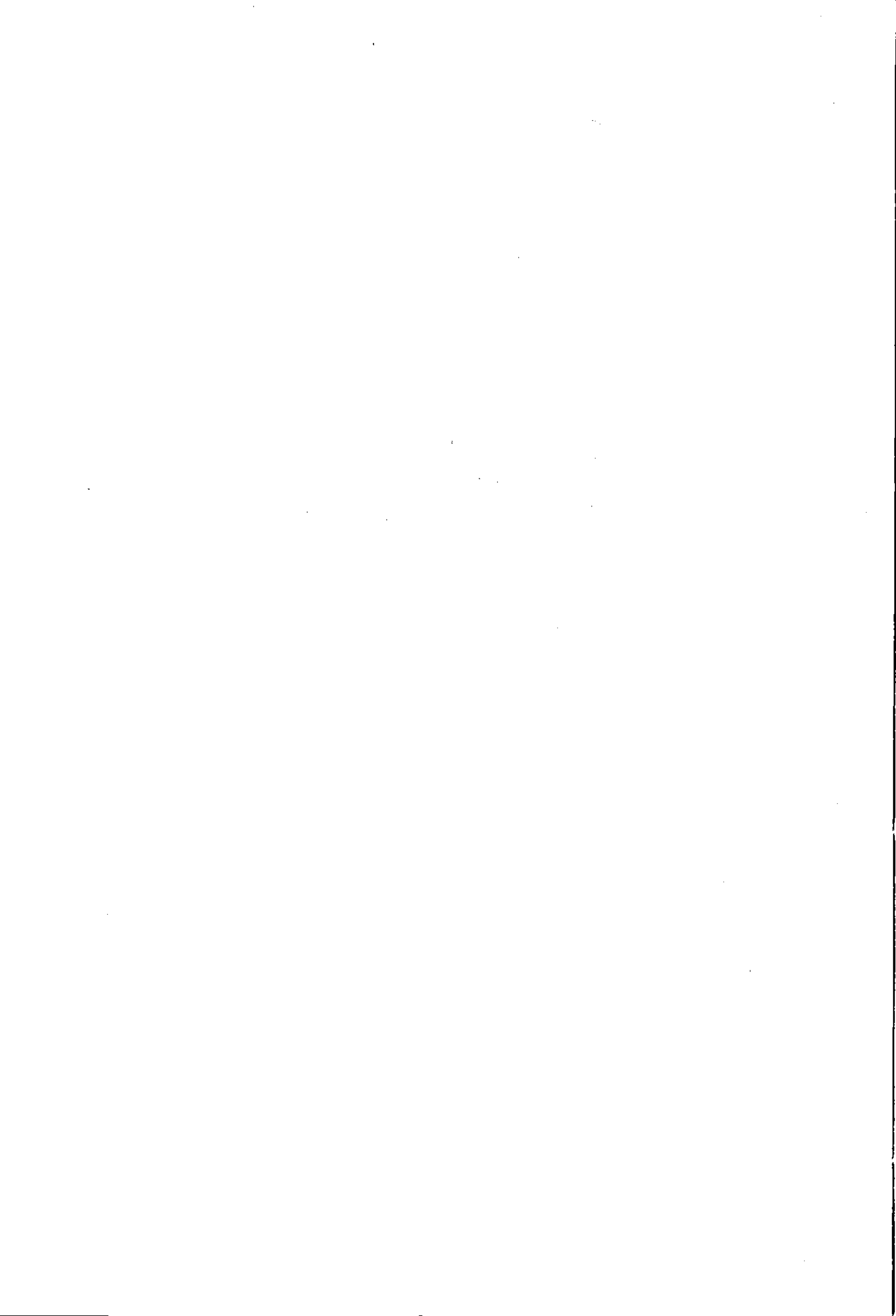
Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Inhaltsverzeichnis.


Berlioz
und
seine „Harold-Symphonie".
1855.



I.



m Reich der Ideen giebt es innere Kriege, welche den athenienſiſchen ähnlich ſind. Während derſelben wurde jeder, der ſich nicht offen zu einer Partei bekannte und bei den Kämpfen, ſowie bei den von ihnen herbeigeführten Nachtheilen ein nur thatenloſer Zuſchauer blieb, öffentlich als ein Verräther des Vaterlandes erklärt. Überzeugt von der Gerechtigkeit eines ſolchen Verfahrens, deſſen ſtrenge Durchführung nur dazu dienen kann, die Mißhelligkeiten ſchneller zu beenden und den Sieg der zur künftigen Herrſchaft Erkorenen zur Entſcheidung zu führen, haben wir nie ein Hehl aus unſerer lebhaften und bewundernden Sympathie für den Genius gemacht, deſſen Betrachtung wir uns heute unterziehen, für den Meiſter, dem die Kunſt unſerer Zeit ſo entſchieden zu Dank verpflichtet iſt.

Alles Für und Wider des lärmenden Streites, welcher ſich bereits mit dem Erſcheinen der erſten Werke Hector Berlioz' erhob, läßt ſich auf einen Hauptpunkt zurückführen, deſſen Andeutung allein hinreichend iſt, um zu zeigen, daß die ſich aus ſeinem Beiſpiel ergebenden Konſequenzen weit über die Machtſprüche derer hinausgehen, welche wähnen in dieſen Dingen ein infallibles Richteramt zu bekleiden. Die ſchroffen Antipathien, die Anſchuldigungen muſikaliſchen Hochverraths, die Verbannungsdekrete für ewige Zeit, welche Berlioz ſeit dem Beginn ſeiner Laufbahn verfolgen, haben ihre Urſache, — warum ſich hierüber täuſchen? — in dem heiligen horror, in dem frommen Entſetzen, das die künſtleriſchen Macht=

haber vor dem in allen Werken dieses Meisters enthaltenen Princip überfiel und welches sich in Kürze also bezeichnen läßt:

„Der Künstler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen.“

Berlioz' Gegner mögen immerhin behaupten, er verlasse das Fahrgleis der alten Meister, es ist das eine Behauptung, die leicht zu machen ist: denn wer könnte das Gegentheil beweisen? Geben sich auch seine Anwälte die größte Mühe den Beweis zu führen, daß er nicht immer, auch nicht so ganz und gar andere Wege gehe, als man sie früher zu gehen gewohnt war: was gewinnen sie dadurch? Müssen doch beide Theile der Überzeugung Raum geben, daß Berlioz darum nicht weniger fest an seinem von uns soeben ausgesprochenen Credo halte, gleichviel ob eine oder hundert thatsächliche Bekräftigungen hiefür zeugen oder nicht. Und das ist für die Autoritäten, die sich das Vorrecht der musikalischen Orthodoxie anmaßen, ein mehr als hinreichender Beweis seiner Ketzerei!

Da jedoch in der Kunst keine, ja gar keine Sekte ein Dogma auf Grund einer Offenbarung beanspruchen und aufrecht erhalten kann und ihr gegenüber einzig und allein die Tradition maßgebend ist, da die Musik insbesondere im Gegensatz zur Malerei und Skulptur ein absolutes Vorbild weder besitzt, noch anerkennt, noch festhält, so hängt in Streitsachen zwischen Orthodoxen und Häresiarchen die Entscheidung nicht nur von dem Gerichtshof der bestehenden und der ehemaligen Wissenschaft ab, sondern auch von dem Kunstsinn und dem Gerechtigkeitsgefühl der heranwachsenden Generation. Ein entscheidendes Urtheil jedoch kann sich erst, wenn einige Zeit über sie hingeflossen, vollziehen. Denn welchem Richterspruch der Gegenwart würden sich einerseits die seit ihrer Jugend das Joch süßer Gewohnheiten tragenden Älteren[1]), andererseits die Jüngeren unterwerfen, die sich kampflustig

1) Von diesen Älteren sagt Marx so zutreffend: „Die Meisten möchten sich gefördert sehen, aber ohne daß die süße Gewohnheit des Daseins ihnen gestört würde, wie der Kranke gar gern gesundete, nur schwer aber von dem abläßt, was ihn krank gemacht.“ — „Tritt aber ein eigenthümlich Werk mit dem Anspruch hervor, daß man sich mit seiner Idee durchdringe, statt den neuen Geist nach alt-

um ein Banner scharen und den Kampf um seiner selbst willen lieben? Es müssen darum wohl oder übel die einen wie die anderen einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Lösung derartiger Probleme anheimstellen. Ihr allein ist es vorbehalten, die Berlioz zum Vorwurf gemachten „Übertretungen gewisser Kunstregeln und Gewohnheiten des Ohres" ganz oder nur zum Theil zu adoptiren. An einem aber ist schon jetzt nicht mehr zu zweifeln: daß nämlich die Träger einer zukünftigen Entwickelung für Werke von so gewaltiger Kraft der Konception und des Gedankens von solcher Achtung erfüllt sein werden, daß sie sich ihrem eingehenden Studium unterziehen, wozu sich nolens volens auch schon einige Zeitgenossen allmählich herbeilassen, nur daß zu oft ein unthätiges Erstaunen den Ausdruck ihrer Bewunderung zurückhält. Wenn diese Werke, wie man von ihnen heutigentags sagt, die Regeln verletzen, indem sie den geheiligten Rahmen der bisherigen Symphonie zerbrechen, wenn sie die zum Ausdruck ihres Inhalts vorgeschriebenen musikalischen Dambrettzüge nicht einhalten und darum das Ohr verwirren, so wird es später trotz alledem zu den Unmöglichkeiten gehören sie zu ignoriren, wie man noch jetzt thut, um des Tributes der Huldigung gegenüber einem Zeitgenossen enthoben zu sein.

Eine eingehende Erörterung der Streitpunkte, welche die Ankläger den von Berlioz eingeführten Neuerungen entgegen halten, könnte nur dann von Nutzen sein, wenn das Princip, dem die letzteren berechtigt entsprungen sind, vorläufig als eine erledigte Frage angesehen würde. Diesem Falle gegenüber würde sich jedoch die hartnäckigste Parteilichkeit der Kritik am unversöhnlichsten zeigen; denn wollte sie dieses Princip auch nur auf einen Augenblick zugeben, so würde sie selbst sich jedes Recht absprechen, alle Produktionen nach bekannter Elle messen und nach ihrem auswendig gelernten ästhetischen Katechismus beurtheilen zu dürfen — sie würde sich den ihr hei-

---

hergebrachten Vorstellungen zu bemessen, und daß man sich die für neue Gedanken unabänderlich nothwendige neue Vorstellung aneigne, so schreckt die große Menge mitten im sehnsüchtigen Verlangen nach „Neuem" zurück vor den Schwierigkeiten und nimmt mit dem aufgestutzten bequemen Alten vorlieb, überredet sich womöglich, daß es neu sei."

mischen Boden der Banalität und Floskelwirthschaft unter den Füßen hinwegziehen — ja sie, die Unproduktive, würde den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Roß herabsteigen und der fatalen Nothwendigkeit sich beugen müssen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach anstatt vom Standpunkt der Tradition aus zu kritisiren. Sie würde sich gezwungen sehen mit Aufrichtigkeit und gutem Willen — zwei Dingen, ohne welche sich nimmermehr zu einem vollen Verständnis vordringen läßt — den poetischen Intentionen des betreffenden Werkes zu folgen, Wollen und Können des Autors zu vergleichen, ehe sie sich für berechtigt hält eine Meinung über seine Art und Weise auszusprechen. Sie müßte aufhören gleich der Harpyie die von ihr in den Klauen gehaltene Beute zu beschmutzen, und müßte endlich so manchem Helfershelfer entsagen, dessen Neid ihr nicht erlaubt sich zur Anerkennung des Bedeutenden aufzuschwingen.

„Wie oft hindert das Wohlgefallen an der Kritik den Genuß des Schönen und Großen!“ sagt La Bruyère und Chateaubriand schreibt: „Es ist Zeit, daß eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge“.

Jeder dieser beiden Autoren, der eine der kaltblütige nackte Charakter-Beobachter des siebzehnten, der andere der enthusiastische Poet des neunzehnten Jahrhunderts, spricht mit diesen Worten den gleichen Gedanken aus. Diese Ideenparallele so verschiedener und in ihrer Ausdrucksart so divergirender Geister hat uns immer eigenthümlich berührt. Der erste sieht eine Thatsache mit der ihm eigenen Schärfe und Kürze, der zweite blickt, eine Wunde der Gegenwart nur andeutend, in kommende Zeiten. Der erste legt zu Gunsten der Richtigkeit seines Gedankens einen mehr konventionellen als exakten Sinn in das Hauptwort (Kritik), der zweite giebt ihm seine ursprüngliche Geltung wieder, als wollte er dadurch auch die Sache, die es bedeutet, zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückführen. Treffliche Lehren, die oft in Sprachgewohnheiten und in dem Sinne enthalten sind, welchen der Gebrauch manchen Worten beilegt! Einem Menschen „die Wahrheit sagen“ heißt meistens soviel, als ihm von seinen Fehlern sprechen. Streng genommen ließe sich daraus folgern, daß

einem Menschen seine Vorzüge zugestehen nicht Wahrheit wäre: Wir sind sicherlich von den unangenehmen Dingen, die wir Jemand zu sagen haben, viel mehr überzeugt, als wir in dem Lobe, das wir ihm spenden, durchaus aufrichtig sind.

Und ist es in Sachen der Kunst nicht ähnlich? Versteht man nicht unter dem Ausdruck „ein Werk der Kunst oder der Literatur besprechen" so viel, als es kritisiren? Würde man aber den Organismus desselben analysiren, ohne auch seinen Zauber zu zerstören, ohne den poetischen Hauch, welcher der Odem seines Lebens ist, auszulöschen, ohne es wie einen Leichnam auf die Secirbank auszustrecken, so wäre dieses dem Sinne nach, welchen die gegenwärtige Praxis und der gegenwärtige Sprachgebrauch dem Worte gegeben hat, keine Kritik und nicht die Aufgabe eines Kritikers. Ließe sich auch von einem Richter, der sich Büttel und Henker nennt, eine Absolution, ein Pardon erwarten? Kann man von einem Laboratorium, dessen Aushängeschild nur depretiirende Funktionen ankündigt, eine ehrliche Beurtheilung und Würdigung des Gesammtwerkes voraussetzen? Wenn ursprünglich das Wort „Kritik" so viel wie Untersuchung, Analyse bedeutete, wenn die Anwendung dieser Kritik auf Geisteswerke als eine ähnliche angesehen wurde, wie die des Schmelztiegels auf edle Metalle, so war es nur eine Äußerung des gesunden Menschenverstandes, wenn er einsehend, wie das Wort dieser Bedeutung so wenig entsprach, ihm einen anderen, einen aus der Praxis geschöpften Sinn unterlegte.

Seitens der Kritik jedoch läßt sich wahrnehmen, daß sie einestheils Werken gegenüber, deren innerster Gehalt und Werth nicht mehr bezweifelt werden durfte, ihren Namen änderte und hier als Studie, als Untersuchung, als Kommentar auftrat, — anderentheils, daß aus ihrer Feuerprobe niemals auch nur ein kleiner Theil reinen Goldes hervorging, woraus mit Recht gefolgert wurde, daß das Wort Kritik gleichbedeutend mit Tadel sei, nicht mit Prüfung, gleichbedeutend mit Ver-, nicht mit Beurtheilung. Und in Wahrheit: wer in unseren Tagen hofft noch Gerechtigkeit vor ihrem imaginären Tribunal zu finden? Verspricht sie doch nicht einmal dieselbe! — Oder Gewissenhaftigkeit? — Von ihr, die keine kennt! Sollte

es aber einer glücklicheren Zukunft vorbehalten sein, hierin eine Änderung zu schaffen, so müßten vor allem die Beamten dieses hohen Richteramtes, die verantwortlichen Träger dieser Würde, diejenigen, die sich der hohen Aufgabe unterziehen Kunstwerke öffentlich zu prüfen, der landläufig gewordenen Methode abschwören und dafür einer solchen huldigen, deren Principien mehr in Übereinstimmung mit ihrem folgenschweren und folgenwichtigen Berufe stünden — Principien, wie sie Cousin so zutreffend ausgesprochen hat.

„Der Kunstrichter", sagt er[1]), „muß eine klar sehende, aber innige Liebe zum Schönen besitzen: er muß ihm willig begegnen, es suchen, es begehren."

„Unschönes erkennen und darlegen ist ein trübseliges Vergnügen, eine undankbare Aufgabe. Dagegen das Schöne herausfühlen, sich von ihm durchdringen lassen, es anschaulich machen und Anderen seine Empfindung mittheilen ist ein hoher Genuß, eine edle Aufgabe."

„Bewunderung beglückt und ehrt zugleich den, der sie hegt. Sie beglückt ihn durch ein tiefes Gefühl des Schönen; sie ehrt ihn, weil er zur Erkenntnis desselben beiträgt."

„Bewunderung ist ein Zeichen einer gebildeten Vernunft auf Grund einer schönen Seele. Sie steht über der kleinen, skeptischen, ohnmächtigen Kritik, ist aber die Seele der großen, befruchtenden, sie ist so zu sagen: der göttliche Theil des Geschmacks."

Die volle und hohe Bedeutung der ächten Kritik, welche verständige Anerkennung verständiger Werke übt und verständige Belehrung über diese giebt, würde sich kaum mit feinerem Takt zusammenfassen lassen als dem des französischen Philosophen. Und doch — ist es nicht zugleich auffallend, daß ein mit so glänzender Virtuosität des Stiles begabter Schriftsteller wie Cousin unwillkürlich in einem und demselben Satze das Wort „Kritik" in den beiden verschiedenen in unseren Tagen gebräuchlichen Bedeutungen anwendet und doch dabei sicher sein darf verstanden zu werden, obgleich streng logisch die Adjectiva klein und groß nicht ausreichend erscheinen dürften, um eine böswillige oder oberflächliche

---

1) »Du Vrai, du Beau, du Bien.« V.

Analyse von einer gerechten, unparteiischen Prüfung zu unterscheiden? So verführerisch ist aber die in manchen Dingen durch das Augenscheinliche gewisser eingewurzelter Mißbräuche herbeigeführte Sprachgewohnheit, daß selbst die überlegtesten Denker unversehens die schreiendsten Widersprüche im Gebrauch eines und desselben Wortes sich gestatten, indem sie es bald in seiner ursprünglichen, etymologischen Bedeutung, bald in dem Sinn anwenden, in welchem es der allgemeinen Umgangssprache geläufig ist.

Schon Chateaubriand hielt es für nothwendig, die Kritiker daran zu erinnern, daß sie ihre Aufgabe edler erfüllen, aller Schwerwilligkeit und systematisch gepflegten Kurzsichtigkeit insbesondere Werken gegenüber entsagen möchten, die mit allen den Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welchen das Erscheinen neuer Formen stets ausgesetzt ist, die aber gerade darum das Recht beanspruchen, das Neue, welches sie bringen, auch erkannt zu wissen. Denn dieses Neue ist ein Verdienst, das trotz alles Herummäkelns und Krittelns sich nicht unter der Last bombastischer Phrasen so sehr begraben läßt, daß es einstiger gerechter Anerkennung entzogen werden könnte. „Der Tag wird kommen.“ Dieser alte Wahlspruch mag auch für sie Anwendung finden.

Indem wir im Vergleich zu jener Kritik, unter deren Druck Berlioz so schwer zu leiden hatte, von derjenigen sprechen, die Chateaubriand angerufen, können wir nicht umhin auch Schumann's zu gedenken. Die Gerechtigkeit, welche er Berlioz nach dem ersten prüfenden Blick auf seine „Sinfonie fantastique“ angedeihen ließ, sichert ihm angesichts des gemischten Trosses der Kritik, der selten anders als mit falschem Maß und Gewicht zu Werke geht, die Stellung eines Gentleman. Schon durch diese einzige Thatsache gewinnt Schumann's Name einen besonderen, wohlthuenden Schimmer.

Von den erwähnten beiden Hauptvorwürfen, welche man Berlioz gemacht hat, dürfte der gewichtigste der sein, daß er das Ohr verletze und Effekte suche, die über unsere Fassungsfähigkeit hinausgehen, daß er melodisch unverständlich werde, den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstücke, das Gedächtnis überanstrenge und so

unser Interesse übermüde, anstatt es anzuregen und endlich, daß er unser Fassungsvermögen mit einer unverdaulichen Masse von Konsonanzen und Dissonanzen fülle, die uns seine Musik zuletzt nur noch wie die verworrenen Akkorde der Äolsharfe, wie Meeresbrausen und Waldesrauschen erscheinen lassen, und, um schließlich noch einen Ausdruck des Métier-Rothwälsch zu gebrauchen, daß er „Mißbrauch mit Polyphonie" treibe.

Diesem Vorwurf gegenüber drängen sich uns einige präjudicielle Fragen auf.

War die Musik, fragen wir, immer das, was sie heute ist?

Gehorchte sie stets denselben Gesetzen? entzückte sie stets durch dieselben Reize? hat sie immer denselben Charakter beibehalten?

Lebte sie nicht vielmehr in jeder Epoche in dem Glauben, daß sie nun vollkommen und von nun an, nachdem sie ihre volle Entwickelung erreicht habe, unumstößlichen Gesetzen und Regeln unterworfen sei?

Und wenn sie trotz dieses Glaubens immer wieder eine Erweiterung erleiden, einen Fortschritt machen mußte: kamen dann nicht stets die Herren Magister a posteriori nachgehinkt und erklärten die Erweiterung und den Fortschritt ein für allemal als unverbesserlich, als perfekt? —

„Das ist nicht mehr Musik!" rief man aus, als Berlioz von seinen ersten Werken an seine komplicirten Effekte vernehmen ließ. Naiv genug sprach man dieses Wort Rossini nach, indem man eines der tausend Epigramme, in welchen dieser so sarkastische Geist sich sowohl über die in Frage stehende Sache als über den Fragenden selbst lustig zu machen liebte, für bare Münze nahm.

„Es ist ein großes Glück", sagte er eines Tages, nachdem er eine Symphonie von Berlioz gehört hatte, „daß dieser junge Mann keine Musik macht: denn in diesem Falle möchte sie verteufelt schlecht ausfallen!"

Ganz gewiß! Berlioz hat so wenig wie Beethoven Musik im Sinne Rossini's „gemacht" und hätten es beide versucht, so ist höchst wahrscheinlich, daß sie den Schwan von Pesaro nicht

erreicht haben würden. Wenn aber Rossini's Genius sich in so ganz anderen Regionen bewegt hat, so folgt hieraus noch keineswegs, daß er für Kunstwerke, die keine Verwandtschaft mit den seinigen in sich trugen, so unempfänglich gewesen wäre, wie er es anderen glauben zu machen für gut fand. Rossini zeigt sich ebenso glänzend und selbständig in seiner Diogenes-Weisheit, wie in den Erzeugnissen seiner Muse, und es würde ein sehr gewagtes Unternehmen sein, die Grenzen finden zu wollen, wo in seiner Ausdrucksweise die Mystifikation anfängt und wo sie aufhört. Ist er aber zufällig in der Stimmung, seine Gedanken bis auf den Grund sehen zu lassen, dann wirft er auf jeden Gegenstand so blitzende Streiflichter, daß kein Zweifel über die besondere Tragweite seines Verständnisses aufkommen kann, trotzdem er gewöhnlich vorzieht die Kurzsichtigen nicht zu enttäuschen, um sich im Stillen das Vergnügen zu gönnen, ein behagliches Mephistogelächter über sie aufzuschlagen. Wer da weiß, daß er die volle Höhe, auf welcher Beethoven's Symphonien stehen, zu einer Zeit, als das pariser Konservatorium nur schüchtern den Versuch wagte sie aufzuführen, als es noch nicht zu den Mode-Banalitäten gehörte sich für sie zu exaltiren, mit richtigem Blicke erkannte, der wird ohne besondere Versicherung glauben, daß er in gewissen Momenten Ansichten über Berlioz äußerte, welche die harmlosen Gemüther, deren beneidenswerthe Naivetät jenen äußerst doppelzüngigen Ausspruch als ein feierliches Urtheil hinnahm, — wie wir ihn selbst aus dem Munde von Leuten citiren hörten, die weit weniger zur Kritik großer Kunstwerke geeignet sind — sehr in Verwunderung versetzen würden.

Was ist denn schließlich die Musik? Wir unserestheils gestehen, wobei wir uns auf ihre Geschichte und die vielen verschiedenen Formen berufen, welche sie im Lauf derselben angenommen hat, daß wir bei Beantwortung dieser Frage nicht von ihren drei wesentlichen Elementen: Rhythmus, Melodie, Harmonie zu abstrahiren vermögen. Überall, wo wir eines dieser Elemente zu einer bedeutenden Entwickelung gelangen sehen, wo es uns neu, originell, charakteristisch entgegen tritt, glauben wir Musik zu erkennen, mag sie sich, wie bei den Griechen, durch überwiegenden Rhythmus

oder, wie in der alten Kirchenmusik, durch Vorwalten der Harmonie oder, wie in der italiänischen Oper, durch Vorherrschen der Melodie kundgeben, mag sie zwei der genannten Elemente auf gleicher Höhe stehend verbinden oder alle drei zu mächtigem Ineinander vereinigen. Welche Menge von Kenntnissen und Anlagen nach verschiedenen Richtungen hin auch dazu gehört, um in unserer Zeit große Musik zu schaffen, so viel auch an harmonischem Wissen in Verbindung mit melodischem Erfinden und orchestraler Behandlung mit der Divination kombinirter Klang-Effekte gefordert werden mag: die Musik selbst bleibt, gleich einer Gottheit mit mannigfachen Attributen, in ihrer Wesenheit einfach — eine Dreieinigkeit, deren Einzelelemente wir soeben genannt haben, welche aber als eine einzige, untheilbare besteht.

Jedes Werk, in welchem der lebendige Hauch einer der drei schöpferischen Gewalten zu spüren ist, ist eine in ihrem Bereiche berechtigte Schöpfung und nimmt unstreitbar den Vorrang vor dem ganzen Schwarm von gewöhnlichen Produktionen ein, deren geistlose Zusammensetzung von Tönen weder dem Ohre rhythmischen, noch dem Gefühl melodischen, noch dem Geiste harmonischen Genuß gewähren kann, von Produktionen, die sich in der Kunstwelt ohne Grund und ohne Nutzen mit einem Bürgerrecht breit machen, das ihnen als Eindringlingen schließlich doch entzogen wird.

Nur Mangel konnte die Musik je zum Stillstand zwingen. Sowie ihre Reichthümer sich mehrten, bewegte sie sich auch in Modifikationen und Umgestaltungen. Vor dem jedesmaligen Tagesanbruch einer ihrer neuen Phasen aber wurde niemals versäumt die Proklamation ihres drohenden Verfalles und gänzlichen Unterganges zu erlassen. Die Musiker aller Zeiten haben sich in einer sehr begreiflichen Pietät für die von ihnen hervorgerufenen, erweiterten, verschönerten Formen dem stets enttäuschten und doch stets wieder sich erneuernden Glauben hingegeben, daß von ihren Arbeiten oder von diesem und jenem Meister an nichts mehr die Höhe des Ideals wieder erreichen könne, das ihnen geleuchtet, das von ihnen entwickelt, von ihnen glorificirt worden ist. Ihr ganzes Leben hindurch, das oft ein arbeits- und leidensvolles Leben war, hatte dieses eine Ideal sie erfüllt, so

daß ihnen zuletzt die nöthige Elasticität verloren ging, die sowohl zum Erkennen wie zum Erfassen eines neuen gleich unentbehrlich ist.

Hieraus erklärt sich, ohne hiebei dem Andenken irgend eines Künstlers zu nahe treten zu wollen, wie die größten unter ihnen oft das geringste Wohlwollen für neue Richtungen an den Tag legten. Sahen sie doch in ihnen nur Symptome des Verfalls und des Untergangs! Und konnte doch ihr Gewissen sich von der Aufrichtigkeit ihrer Antipathie so täuschen lassen, daß sie den geheimen Stachel der Eifersucht verkannten! Hieraus erklärt sich ferner, warum Spontini niemals eine Oper von Weber dirigiren mochte[1]), warum

---

1) „Händel scheut da naturgemäß Bach und geringschätzt Gluck", bemerkt Marx. Haydn erwartet „nicht allzuviel von Beethoven, und C. M. von Weber satirisirt seine Eroica." —

In einer der glänzendsten seiner Improvisationen, in welchen Méry oft Ideen, nur an ihnen vorbeistreifend, in dem günstigsten Lichte und der besten Fassung zeigt, ergeht er sich in so geistreich scherzhafter Weise über diese Frage, daß wir unseren Lesern das Vergnügen nicht vorenthalten wollen, sie mit seinen eigenen Worten hier zu finden:

„Wie kommt es", sagt er, „daß die gewandtesten, feinsten Köpfe sich immer von dem versuchenden Dämon der Vergleichung hinreißen lassen, da doch das Vergleichen unter allen rhetorischen Figuren die dürftigste ist? Sie ward nur dem bürgerlichen, trägen Neid zu Liebe erfunden, der wohl geruht in dieser Weise etwas zu bewundern, seine Bewunderung aber auf die kleinste Dosis reducirt und diese nur an Todte verwendet. Der Pater Rapin, der ums Jahr 1689 blühte, hat die Vergleiche erfunden; in einem von ihm veröffentlichten dicken Bande finden wir Parallelen zwischen Demosthenes und Cicero, Scipio und Hannibal, Homer und Virgil, Marius und Sulla, meisterlich ausgeführt. Hier kommt dann ewig die Formel vor: Dieser: nerviger, gewaltiger, leidenschaftlicher; — jener: sanfter, biegsamer, zarter; dieser .... jener .... beide .... endlich .... Der träge und mit Bewunderung geizende Bourgeois, der seit seiner Kindheit Cicero und Demosthenes auf dem Halse hatte, wußte dem Pater Rapin vielen Dank, daß er ihn des Cicero überhoben und ihm nur den Demosthenes gelassen hatte; es war ihm schon vollkommen genug.

Die Todten brauchen nicht mehr zu leben, und sie gerade sind es, deren der Vergleich sich nur bedient, um die Lebenden zu tödten.

Es giebt doch im Gebiete der Kunst einige göttliche Namen, welche einer Menge gleich Berühmter nicht den geringsten Eintrag gethan haben. Die Sonnenglorie eines Homer, Virgil, Dante, Phidias, Praxiteles, Euripides, Sophocles, Michel Angelo, Rafael, Murillo hat nahestehende

Cherubini die Studienhefte Berlioz' diesem mit ironischem Lächeln und einem „Kannitverstan" zurückgab. Und wenn wir etwas weiter zurückgreifen wollen, schrieb nicht Marcello im Jahr 1704:

„Die Musik geht unter!"?

Gestirne niemals verdunkelt. Warum sollte man denn mit der Bewunderung so haushälterisch verfahren? Sie ist doch die einzige Leidenschaft, deren Überfülle nie den Menschen tödtet, seinem Wohl nie Eintrag thut. Mein Himmel! — Ich weiß ja recht gut, daß es viele ganz gesunde Patienten giebt, die sich noch mehr auf ihre Weisheit einbilden werden, wenn man ihnen bewiesen, daß Mozart größer ist als Rossini!

Diese Menschen haben weder den einen noch den anderen jemals bewundert; aber der erste ist todt, und das ist schon viel; der zweite ist ein Millionär an Geld, Melodien und Gesundheit; wenn's ihm einmal einfällt, kann er eines schönen Tags nach Paris kommen und, wie ehedem, im grauen Paletot, mit dem Regenschirm in der Hand auf dem Boulevard des Italiens spazieren gehen. Nun, sollte dies Unglück wirklich eintreffen, wie angenehm wäre es dann sagen zu können: „Der Herr da drüben ist Rossini! O! er reicht dem Mozart nicht das Wasser! Da habe ich neulich einen Vergleich zwischen beiden gelesen. Ei ja! — das ist doch ein gewaltiger Unterschied; o! die sind himmelweit auseinander! O Mozart! göttlicher Mozart! . . Ja, der ginge nicht im grauen Paletot auf dem Boulevard spazieren! — O nein! Damals gab es noch gar keine Paletots! Wenn der noch lebte, er würde im Triumph-Cabriolet an uns vorüberfahren. O sublimer Mozart!

Più non andró farfallone! . . . . Viva la libertà! — Was das für ein Finale ist! und das Duett im ersten Akt? und der steinerne Geist? und die Bässe? Ja, das sind steinerne Schritte! O Mozart! . . ."

Dieselben Leute, die Krampfsanfälle von Bewunderung bekommen, wenn sie den Namen Mozart hören, lebten unter anderen Namen, als der „Don Juan" erschien, und sie sprachen: „O Gluck! göttlicher Gluck! Ja, der hätte gewiß keine Leporello-Arie geschrieben! Großartiger Gluck! O Armide! Orpheus! Larven, Geister . . . Ja, der wäre nicht wie Mozart mit einer gepuderten Perücke zu Fuß auf dem Place Royale spazieren gegangen!"

Und ganz dieselben Leute, mit wieder anderen Namen, sagten, als man zum ersten Mal „Orpheus" gab: „O Lulli, göttlicher Lulli! Welch' rührende Einfachheit! Das ist Musik! Das ist nicht Geschrei und Geheul, wie im „Orpheus". Man hört die Sänger, das Orchester nicht? Wozu auch? Die Musik muß gefühlt werden, gerochen, wie eine unsichtbare Blume. Göttlicher Lulli! O Triumph der Flora! Was ist das für eine Oper! Wie weit steht das über Gluck und seiner Schrei-Armide! Komm' Zephir, süßer Zephir, komm'! Flora ruft dich! Hat Gluck jemals so eine Melodie geschrieben? Nein, die Musik wird das nie wieder erreichen."

Worauf Rameau 1760 noch immer Zeit hatte auszurufen:

„Die Musik ist verloren!"

In unseren Tagen erklärt ein Theoretiker, Fétis, welchem man im Allgemeinen durchaus nicht den Vorwurf vorschnellen und unreifen Urtheils machen kann, ähnliche Nothrufe, wie folgt:

„Die Musik nährt sich von Gemüthsbewegungen. Diese sind um so lebhafter, je mannigfaltiger sie sind. Sie werden schnell abgenutzt, weil bei der fortgesetzten Gewöhnung an den Genuß dieser Kunst das Bedürfnis des Neuen sich hier schneller als bei jeder anderen fühlbar macht. Daher das Interesse an ihren Umwälzungen, der Enthusiasmus, den sie erregen; daher auch die Klagen jener, welche die gewohnten Formen für die einzig zulässigen halten, daher die so oft erneuerten Weherufe: die Musik geht zu Grunde, die Musik ist verloren!, die eben doch nur bedeuten, daß die Musik eine andere Form angenommen hat."

Wenn bei dem Auftreten eines Neuerers in der Kunst bereits Organisationen vorhanden waren, welche sogleich mit seinen Werken sympathisirten, warum sollte man nicht auch voraussetzen können, daß in der Folge, je mehr seine Schöpfungen bekannt werden und sich verbreiten, die Zahl ihrer Freunde sich mehren wird? Wäre es gerecht, wenn man denen, die für neue Formen empfänglich sind, die Möglichkeit ihre Sympathien zu äußern dadurch abschnitte, daß man ihnen das Bekanntwerden mit denselben gänzlich vorenthielte? Dies geschieht aber in allen den Städten, wo die Direktoren musi-

---

Wenn wir so den Stammbaum dieser Rasse von Bewunderern todter Komponisten verfolgen, finden wir, daß sie im Lauf der Jahrhunderte nur die Namen ihrer Götzen ändern. Zuletzt kommen wir bis zu Orpheus, dem Gemahl der Eurydice. Orpheus führte eine Oper in Thracien auf; alsbald suchten die Feinde der Lebendigen einen Vorgänger für Orpheus.

Es gab keinen.

Wie Schade! Jedermann weiß, wie man diesem Mangel abzuhelfen suchte. Man schnitt Orpheus in Stücke, hackte ihn klein, ließ kein ganzes Haar an ihm, kein Stückchen seines Fleisches an seiner Lyra hängen — und setzte dann diese Handhabung ernster Kritik auf Rechnung der Bacchanten des eisigen Strymon. Arme Bacchanten!"

kalischer Anstalten, trotzdem sie, wenn auch nur zum Theil, das Bedeutende derselben anerkennen, es doch unterlassen, aus eigenem Antriebe Werke von Berlioz zur Aufführung zu bringen oder auch wo sie vor den Schwierigkeiten einer solchen, vor den langen Gesichtern einiger Pedanten und großsprechenden Dilettanten zurückschrecken, anstatt das Publikum mit ihrem Stil bekannt zu machen und es in das Verständnis von Schönheiten, die mit dem Hervorragendsten, was wir bis jetzt besitzen, auf gleicher Stufe stehen, nach und nach einzuweihen. Oder läßt es sich leugnen, daß es so ist? Hat man vielleicht Beethoven zu seinen Lebzeiten verherrlicht und vergöttert? Brauchte es nicht dreißig Jahre, bis sich die musikalischen Hallen aus Liebe für ihn füllten? Ist vielleicht ihm die zeitgenössische Kritik sogleich verständnisvoll entgegengekommen? Hat nicht vielmehr die bedeutendste deutsche Musikzeitung jener Epoche, als die jetzt zu einem der Idole pflichtschuldiger Bewunderung gewordene Kreutzer-Sonate erschien, sie ein „groteskes" Werk genannt? und war Kreutzer nicht selbst in Verlegenheit über die Widmung eines Werkes, das ihm noch viel tartarischer als sein berühmter Tartaren- oder Türkenmarsch selbst vorkommen mochte? — Hören wir nur die leipziger „Allgemeine Musikzeitung" aus dem Jahre 1805 [1]:

„Man muß", sagt sie, „von einer Art artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal capricirt vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnis besitzen, daß sie, wenn die Übung dazu käme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarrste Satz — in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen mag." —

Über diesen Gegenstand herrschte, so lange Beethoven lebte,

---

1) Seite 796.

keine große Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern und Kritikern.

Fremdartigkeit wird immer das erhabene beneidenswerthe Unglück eines jeden musikalischen Genius sein — nicht an und für sich und als solches, sondern als untrennbar von der wirklichen Erfindung. Genie und Erfindung ist eines. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, so daß sie vielen Augen als fremd erscheinen. Diesem Fremden gegenüber erwächst manche Schwierigkeit; denn es giebt Fälle, bei denen wohl zu unterscheiden ist, ob dasselbe nur eine Zuflucht geistiger Armuth, eine Maske ist, hinter welcher sich ein leeres Gesicht verbirgt, oder ob es die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Nothwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist. Nur feine Intelligenzen vermögen es zu erkennen, und nur der Zukunft ist es vorbehalten das von ihnen Erkannte zu bestätigen.

Meistens jedoch wechseln die Zeiten die Benennung dieses Fremdartigen. Hat die Zukunft dasselbe als eine Nothwendigkeit des Genies erkannt, so giebt sie ihm den Namen „Originalität", die dann plötzlich ebenso mit Lob und Ruhm, wie vordem mit Tadel, überschüttet wird. Unter dieser neuen Bezeichnung erkennt man dann allgemein in ihr jene seltene, kostbare, nie zu lernende Fähigkeit, durch welche jeder Federstrich gewisser Künstler zu einer Art nun als ihre „Manier" hochgepriesenen Monogrammes wird, an dem man sie sogleich erkennt. Denn an was anderem zum Beispiel als an der stets eigenthümlichen und unnachahmlichen Pinselführung erkennt man die einzelnen da und dort wieder aufgefundenen Schätze dieses und jenes großen Malers? Was wäre aus dieser so verschieden gearteten und fruchtbaren Kunst geworden, wenn zu jedem ihrer Jünger gesagt worden wäre: „Daß Du nicht anders malst als Dein Meister!" oder wenn jede Stadt, jede Schule sich eine unbedingte Autokratie über die andere angemaßt hätte? An Rafael müßte dann sehr getadelt werden, daß er Perugino übertroffen hat, an Buonarrotti, daß er andere Wege als Rafael einschlug, an Rubens, daß er die Wärme des Kolorits auf einer anderen Palette suchte als auf der, welche Titian die Farbe des

durchsichtig Blendenden finden ließ. Und Rembrandt! Ihm, der sich in manchen Dingen mit Berlioz vergleichen ließe, konnte man gut zurufen, als er seine ersten Bilder mit ihrem verschwimmenden Dämmerlicht, ihrem unheimlichen Halbdunkel und wunderbaren Lichtpartien gemalt hatte: „Halt! Ho! Die Malerei geht zu Grunde! Die Malerei ist verloren! Sie soll das Auge erfreuen, ihm liebliche lachende Bilder bieten, Scenen, die Geist und Sinne bequem fassen und genießen können. Sie ist nicht dazu bestimmt, dem Schauenden das Verständnis des vom Künstler Gewollten zu einer schwierigen Aufgabe zu machen.“ Was für ein ergiebiges Thema hätte es nicht sein müssen, ihm demonstrirend und beweisend darzulegen, daß auf so anmuthslosen Farbenmischungen, auf so harten Schlaglichtern niemals ein Auge mit Vergnügen weilen, daß es ihm unerträglich sein werde, solchen fahlen Schimmer, solche blutrothe Reflexe anzusehen, daß niemals die Einbildungskraft die Geschmeidigkeit erlangen werde, um die Konturen seiner mit Dunkel umhüllten Gruppen verfolgen, die unter so vielen Schleiern sich bergenden Gedanken errathen zu können, daß niemals jemand die Zeit opfern werde diese trüben Atmosphären zu durchwandern, um all' die zweifelhaften Formen, all' diese verschlungenen Linien, die zwischen Licht und Schatten in so unverhofften Wendungen sich dem Blick entziehen und ihm wieder begegnen, zu entwirren und zu enträthseln. Wie leicht wäre es nicht gewesen, seiner rauhen und mächtigen Manier den Reiz und die weichliche Zartheit eines Carlo Dolce als Vorbild entgegenzuhalten?!

Denkt man über alles das nach, über die geistigen Einflüsse und über die inneren Vorgänge, die auf den Künstler so bestimmend wirken, daß er seine Individualität gerade in dieser oder in jener, aber in keiner anderen Form ausdrückt, daß er, falls keine der bereits entwickelten Formen seinem Bedürfnis entspricht, selbst eine diesem Bedürfnis genügende, also eine neue schafft, so wird es immer einleuchtender, daß, je mehr sich ein Talent dem Genie nähert, seine Freiheit in der dem Willensentschluß entspringenden Wahl einer Manier um so beschränkter werden muß. — Sint, ut

sunt, aut non sint! — läßt sich hier mit dem bekannten Motto ausrufen. Gleichwie die Seele ihren bestimmenden Einfluß auf die körperliche Hülle ausübt, so modelt jeder Gedanke die sichtbare Form, in welcher er auftritt. Wohl denen, die dem Triebe der Nothwendigkeit gehorchend die Pfade einer zarten idealen Schönheit wandeln und sie in sorgsam behütete reine Formen zu bannen trachten! Ihnen wird es sicher und schnell gelingen schon als Lebende mit einer Gunst belohnt zu werden, welche für das zweifelhafte Ziel jenes höheren Ruhmes sicher zu entschädigen weiß, wie er zuweilen einem Künstler vorbehalten ist, der bewegt von stürmischen Leidenschaften und heftigem Drange das Bedürfnis in sich trägt seinen gewaltigen Entwürfen weite Dimensionen zu gewinnen und darum leicht das Anmuthige und Reizende versäumt, ja eine gewisse Scheu vor ihnen wie vor einem Unnützen und Überflüssigen empfindet!

Um aber gegen so verschieden begabte Geister gleich gerecht zu sein, so muß man im Voraus die von der Natur ihres Genius unzertrennlichen Bedingungen anerkennen und annehmen. Streben nicht bei dem Talent wie bei dem Charakter gewisse Eigenschaften nach besonderer Ausprägung? Dabei aber können wir überzeugt sein, daß, sobald die eine derselben ihr Maß überschreitet und vorherrschend wird, die andere darunter leidet oder wenigstens sich nur mittelbar, gleichsam versteckt äußert. Und wie verschiedenartig kann dabei jede Eigenschaft selbst auftreten! Die Theilnahme des Kriegers wird sich nie so zart wie die eines Frauengemüthes aussprechen. Eine starke Seele wird in anderer Weise verzeihen als eine hingebende. Ist aber darum die Theilnahme und das Verzeihen jener, weil schroffer als die Theilnahme und die Verzeihung eines sanft und weich angelegten Herzens, weniger bedeutend? weniger schön? weniger werth? Wiegt nicht ein Wort der Liebe oder des Rathes von Lippen, die des Schweigens gewohnt sind, oft tausend Mal die Schwüre eines leicht entzündeten Liebenden, den ganzen Redestrom eines Polonius auf?

Die Eigenschaften des Talentes sind noch relativer als die des Charakters. Und zieht man die Modifikationen und die Umwandlungen noch in Erwägung, welche viele von ihnen durch ihre Aus-

prägung und das Übergewicht einer einzelnen erleiden müssen, so läßt sich sagen, daß hier im Menschen wie im Künstler die Fehler um so fühlbarer werden, je unbedingter sie unter der Herrschaft einer Tugend oder eines vorwiegend großen Triebes stehen. Denn was uns oft in Folge einer Hintansetzung gewisser Schönheitsgesetze als Mangel erscheint, hört auf ein solcher zu sein, wenn jene Vorzüge durchaus nicht abwesend, sondern nur in einer besonderen Weise — um deren richtige Auffassung es sich handelt, — vertheilt sind. Um sich von solchen Individualitäten Rechenschaft geben zu können, muß man sie nach ihren eigenen Proportionsgesetzen messen!

Ein Kunstwerk von hoher Fassung wird zu keiner Zeit ohne eines der Attribute erscheinen, die von der Schönheit unzertrennlich sind. Doch ist dasselbe oft von so eigenthümlicher Art, daß man, um es in seiner Form erkennen zu können, sich auf das innigste von dem inneren Sein des Werkes, von der Eigenartigkeit seines Stiles, wir möchten sagen von dem individuellen Charakter des Autors durchdringen lassen muß.

Die Zwerge allerdings, die mit toller Wuth gegen den Riesen anprallen, um ihn zum Falle zu bringen, wissen das nicht oder wollen es nicht wissen. Ihr kleinen Thoren! Ahnt Ihr denn nicht, daß selbst wenn Euren Anstrengungen solches gelingen würde, ihm doch immer die Kraft bliebe sich wieder zu erheben?! daß all' Euer Mühen und Plagen Euch auch noch nicht um eines Daumens Breite größer macht?! — —

Außer den angeführten beiden Belastungspunkten — Abweichung von der alten Architektur der Symphonie, Anwendung unerhörter harmonischer Kühnheiten — müssen wir noch einen dritten Vorwurf berühren, welcher, obwohl von den Gegnern Berlioz' schwächer, als die anderen betont, nichts desto weniger eine Quelle der hartnäckigsten Opposition ist, mit der er zu kämpfen hat.

Es giebt ganz scharfsichtige Köpfe, die aus einer fatalistischen Anhänglichkeit an nothwendige und ihrem Wesen nach transitorische, von ihnen aber für absolute und unerschütterliche Principien gehaltene Regeln auch nicht ein Jota von dem annehmen wollen, was Berlioz Neues bringt, weil sie ganz richtig fühlen und vor-

aussehen, daß sein Streben sich von den vorgeschriebenen symphonischen Schranken, von den Parallelsätzen und von der thematischen Reperkussion zu befreien, sowie die Orchestermassen zum Zwecke der Entfaltung seines polyphonen Reichthums zu vermehren, nur die Konsequenz einer noch tiefer gehenden Neuerung ist, welche den sanktionirten Bau noch eingreifender umzugestalten droht, als es die bloßen Veränderungen an der Regelmäßigkeit seiner architektonischen Verhältnisse vermöchten. Wir meinen das der rein-instrumentalen Musik zugefügte Programm in Prosa oder Versen, welches in längerer oder kürzerer Fassung, andeutend oder ausführend den Zuhörer auf bestimmte Gedanken und Bilder hinweist, welche der Komponist vor ihm zu entrollen versucht.

Bezüglich der Einführung dieser Neuerung sind zwei Punkte ins Auge zu fassen.

Erstlich: ob sie eine Erscheinung ohne jeglichen historischen Vorgang, ohne frühere ähnliche Beispiele, ob sie ein sich nur bei Berlioz vorfindendes Phänomen, eine Ausnahmssache ist, die sich an keinen vorbereitenden Versuch knüpft?

Zweitens: ob und welche schlimmen Folgen wohl der Kunst aus ihr erwachsen, welche Übelstände sie begleiten können? Mit anderen Worten: ob das Programm eine Existenzberechtigung hat und es die Verantwortung seines Bestehens übernehmen kann?

Wenden wir uns, diese beiden Punkte im Auge behaltend, zur Betrachtung des Programms!

II.

Das Programm, — also irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken — ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen.

Das Kapriccio von Sebastian Bach: „Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruders"[1]) ist hinreichend bekannt.

---

1) Wir theilen hier das von Bach diesem Stücke beigefügte Programm mit. Hätte diese Komposition zu den unedirten gehört, so wäre es möglich, ein treffliches Pendant zu dem Scherz aufzustellen, welcher Berlioz bei Gelegenheit der ersten Aufführung seiner „Flucht nach Ägypten" so vollständig geglückt ist, und man könnte vorgeben, die Bach'sche Komposition sei von dem Verfasser der »Sinfonie fantastique« komponirt. Midas wäre dann wieder einmal durch eine Kriegslist aufs Eis geführt worden und seine achselzuckende Geringschätzung wäre nicht minder ergötzlich gewesen als sein damaliger Enthusiasmus. — Hier die Titel der sechs Theile des **Kapriccio:**

1) „Schmeicheleien der Freunde, um den geliebten Bruder von seiner Reise abzuhalten.

2) Vorstellung der verschiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können.

3) Allgemeine Wehklage der Freunde.

4) Hier nehmen die Freunde, da es nicht anders sein kann, Abschied.

5) Das Lied des Postillons.

6) Nachahmung des Posthorns." — Ist das nicht auch ein poetisches und zugleich tonmalendes Programm?!

Im 16. Jahrhundert hatte man schon: »Le dixiesme livre de Chansons, contenant La Bataille à 4 de Clément Jannequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot, deux Chasses du Lièvre à 4 Parties, et le Chant des Oyseaux à 3«. Anvers 1545.

Im 17. Jahrhundert (1635) schreibt Mattheson über den berühmten Organisten Froberger: „Dieser Komponist hat auf dem bloßen Klaviere ganze Geschichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden Personen, sammt ihren Gemüthseigenschaften, gar wohl vorzustellen gewußt."

Gegen Ende desselben Jahrhunderts komponirte Johann Kuhnau verschiedene „**Biblische Historien** nebst Auslegung in Sonatenform für das Klavier" und gab dieselben 1700 zu Leipzig in den Druck. Der zweiten Sonate ist beigefügt: „**Der von David vermittelst der Musik curirte Saul.**

I. Saul's Traurigkeit und Unsinnigkeit.

II. David's erquickendes Harffenspiel.

III. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe." —

Die dritte Sonate stellt vor: **Jacob's Heirat** ꝛc.

Couperin's Werk: »**Pièces de clavecin**« — Paris 1713 — enthält fast nur Programm-Musik in Form der Überschrift, zum Beispiel: »Les Silvains«, »L'Enchanteresse«, »Le Réveil-matin«, »Les Ondes« etc. etc.

In den Jahren, welche zwischen Händel's und Haydn's Blüthezeit liegen, finden wir öfters Orgelkompositionen und andere Instrumentalstücke mit einem ihren Charakter und Zweck andeutenden Titel versehen. Es sind Stürme, Meerfahrten ꝛc. in ihnen beschrieben.

„Die früheren Programme sind knapp gehalten“ hören wir sagen. Wahr! Aber es ist die Eichel der Eiche und alle Keime sind unscheinbar, selbst die, aus denen Bäume, aus denen Ideen wachsen.

Es liegt nicht in unserem Sinn hier auf das Oratorium und die Kantate einzugehen, wo das Orchester von jeher der Aufgabe nachgestrebt hat in reinen Instrumentalpartien — also ohne Chor und Sologesang — den landschaftlichen Hintergrund oder auch den Rahmen zu bilden, auf und in welchem sich die Handelnden bewegen. Hier ist die Art seiner Mitwirkung eine ähnliche wie bei der Oper. Von der letzteren stammt die Form jener Instrumentalstücke, die bald, ohne darum die Scene aufzugeben, in den Koncertsaal überging und hier selbständig wurde: nämlich die Ouverture.

Anfangs war diese nur ein kurzes die Oper eröffnendes Vorspiel, in dessen Benennung sie bis zur Stunde das Andenken ihrer Entstehung bewahrt. Allmählich erlangte sie außerhalb ihrer Aufgabe, dramatischen Werken als Einleitung zu dienen, selbständigen Werth und Inhalt und da wie dort eine so in sich abgerundete Form, daß Opernouverturen auch ohne die Opern, für welche sie bestimmt waren, aufgeführt wurden, ja diese nicht selten überlebten. Man schrieb dann Ouverturen ohne Opern, adoptirte aber diesen Namen für alle instrumentalen Werke, die nicht wie die Symphonie in vier verschiedene Sätze zerfallen, sondern ein homogenes, organisches, unzertrennliches Ganze in einem Satze bilden. Sowohl der größere Spielraum, welcher hier der Phantasie des Komponisten gelassen war. als auch die günstige Gelegenheit, Stücke an ein bestimmtes Sujet zu knüpfen und durch den Titel anzudeuten, trug zum raschen Emporblühen dieser Gattung der Tonkunst bei. Sie ist die echte Vorläuferin des Programms und brachte, wir möchten sagen, das Privilegium desselben mit auf die Welt.

Mendelssohn's Schöpfungen dieser Richtung gehören zu den gelungensten und anerkanntesten Beispielen dieser Kunstform. Die Ouverturen zum „Sommernachtstraum“, zu „Athalia“ und „Ruy Blas“ waren zu den Dramen dieses Namens geschrieben, wogegen die zu den „Hebriden“ und der „Melusine“

schon unabhängige Orchesterkompositionen zu nennen sind. „Meeresstille und glückliche Fahrt“ geht noch über ein bloßes Anknüpfen an die in ihrem Namen enthaltenen Bilder und Erinnerungen hinaus. Diese Komposition führt das vollständige Gedicht Goethe's als Programm in ihrem Geleite.

Auf die Symphonie wirkte diese Richtung nicht so augenscheinlich ein. Sie übte einen Zauber aus, der etwas von der Ehrfurcht in sich trägt, mit welcher man geheiligte Stätten betritt. Es wäre nutzlos den Spuren des Programms in manchen mehr scherzhaften als poetischen Anekdoten über die Entstehung Haydn'scher Symphonien nachgehen zu wollen. Denn dieser, sprudelnd heiter und naiv, vertraute seiner Muse kein das Herz bedrückendes Geheimnis an, er suchte nicht ahnungsvoll Räthsel in ihr und schrieb um so freier von allen Nebengedanken, als es ihm leicht und sorglos von der Hand ging. Beethoven dagegen trug stärker den Drang in sich, die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten. Die Eroika- und Pastoral-Symphonie, die Überschrift zum Trauermarsch der ersteren, die Abschiedssonate — »Les Adieux, L'Absence et Le Retour« —, sowie das Dankgebet eines Genesenen, sein „Muß es sein?“ in dem letzten Quartett dürften dieses, besonders bei einer wortkargen Individualität, hinreichend bezeugen. Auch die Konception einer Faust-Symphonie, über welcher ihn der Tod überraschte, beweist, wie sehr Beethoven sich dem Gedanken genähert die Poesie mit der Instrumentalmusik zu verbinden.

Aber auch von anderer Seite tritt uns das Bedürfnis dieser Verbindung vielfach entgegen. Der seiner Cis moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisirte, aber doch allgemein angenommene Beiname Mondscheinsonate, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentiren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wach rufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu

fixiren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen. Spohr versuchte die Darstellung der großen Antithese: „Irdisches und Göttliches" in einer Symphonie für zwei getrennte Orchester. Eine frühere nannte er „Weihe der Töne" und fügte ihr ein Gedicht gleichen Titels als Programm bei. Zu einer dritten dienten ihm die vier Jahreszeiten als Gegenstand. Wir beschränken uns auf diese so namhaften Beispiele.

Mendelssohn, der moderne Klassiker, hielt es dagegen für zu gewagt, einem Publikum gegenüber, welches einen solchen Schritt leicht als Profanation hätte auslegen können, eine Symphonie an poetische Schöpfungen anzulehnen oder ihren Inhalt in einem Titel zu präcisiren. Sorgfältig wich er jeder Kollision mit Vorurtheil und Befangenheit aus. Trotzdem aber hat er durch die Gesammtrichtung seines Schaffens wesentlich zu der verbreiteten Aufnahme des Programms beigetragen. Auch seine Lieder ohne Worte, trotzdem sie dasselbe auszuschließen scheinen, haben viel zu seiner Aufnahme bei Klavierstücken mitgewirkt und es schien, als erwecke dieser Gattungsname ganz besonders das Verlangen nach specielleren Benennungen. Er brach einer Fluth von kurzen Stücken Bahn, unter welchen sich die Kompositionen Henselt's ein bleibendes Interesse bewahren werden, während Schumann durch seine Charakter-, Phantasiebilder und Scenen u. s. w. als Muster in diesem Genre gelten muß. Nicht nur, daß er mit dem feinsten Takt seine Programme wählte — es gelang ihm auch die betreffende Musik auf das innigste mit dem ausgesprochenen Gedanken zu verschmelzen.

Es wäre überflüssig noch besonders darauf hinweisen zu wollen, in welchem Grade es augenblicklich Mode geworden ist, alle möglichen Stücke für Soloinstrumente, für Klavier, Violine, Violoncello, ja selbst für die Klarinette und die Flöte! mit erklärenden Überschriften, Gedichten, Mottos, Epigraphen, kurzum mit allem zu versehen, was dazu dienen kann, die Vorstellung zu beschäftigen und sie in einer Idee, in einem Bilde festzuhalten. Wenn nun derartige weder vereinzelt noch ausnahmsweise dastehende Erscheinungen nicht mit dem Wort „bizarr" belegt werden, wenn denkende und verständnisvolle Künstler sie mit

der Autorität ihres Beispiels unterstützen und das Publikum sie gewissermaßen provocirt: läßt sich dann das Programm als eine Verirrung des Geschmacks bezeichnen, selbst in dem Fall, daß schlechter Geschmack, wie wir gar nicht leugnen, ebenfalls seinen Antheil daran hat und nach den „Liedern ohne Worte“ Lieder ohne Gedanken als Schmarotzerpflanzen emporwuchern macht?

Ein aufmerksamer Blick auf die Entwickelung der rein-instrumentalen Kunst — besonders seit Haydn —, einige sich durch Staub hindurchwindende Untersuchungen würden uns bald, einem mehr und mehr betretenen Pfad gleich, eine ununterbrochene Reihe von Programmversuchen vorlegen, welche Zeugnis ablegen von dem immer mehr wachsenden Verlangen der Künstler der Lösung des Räthsels nachzugehen, welches ihnen aus den Wellen der Instrumentation entgegentaucht. Doch überlassen wir es anderen, denen eine größere Muße und reichhaltigere Quellen als uns zu Gebote stehen, in einer Art statistischen Auszugs die zusammenhängende Folge jener Versuche nachzuweisen und zu zeigen: in wie kurzen Zeiträumen, ob als mehr oder weniger bedeutende Erzeugnisse sie einander folgten und in der einen oder der anderen Weise mit dem in Rede stehenden kunsthistorischen Zug zusammentrafen. Unserem heutigen Zweck entspricht es vollkommen darauf hingewiesen zu haben, daß geistige Größen sich gleich stark von demselben ergriffen fühlten, so verschieden auch sonst die Formen ihres Talentes und Geistes gewesen sein mögen.

Wozu nützt es auch von Thatsachen abstrahiren und sich dem Sinn, welcher in ihnen liegt, verschließen zu wollen? In den Augen eines jeden denkenden Künstlers bleibt es sich vollkommen gleich, ob sie mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Citaten belegt werden oder nicht. Denn es ist ein unwiderlegbares Faktum, daß das Programm auf dem Gebiet des Soloinstrumentes wie der Orchesterkomposition schon seit geraumer Zeit immer festeren Boden gewinnt. Seit sich die Musik in allen Ländern einer allgemeinen Verbreitung erfreut, seit sie durch ihre großen Feste Zusammenkünfte von Tausenden veranlaßt und unzertrennlich von jeder öffentlichen Feier, sowie von jeder Erholung und jedem Vergnügen

des Privatlebens bis in die fernste Zurückgezogenheit des Einzelnen
hinein geworden ist, hat nicht allein das Publikum das Bedürfnis
empfunden, an einem Ariadnefaden durch ihre Labyrinthe geleitet
zu werden, sondern auch die Künstler haben einsehen gelernt den-
selben gewähren zu müssen. Letztere konnten sich dem großen Gewinn
nicht verschließen, welcher sie der Verlegenheit enthob ihre Ton-
gedichte dem zufälligen Errathen seitens ihrer Hörer überlassen zu
müssen, und wieder andererseits dem Hörer den geheimen Sinn der-
selben nicht vorenthielt. Und so gehört es längst nicht mehr zu den
Seltenheiten einem Instrumentalstück mit Textworten, mit Namen
oder Bezeichnungen zu begegnen, welche ein Bild oder eine Andeu-
tung der Gefühle enthalten, die das Tonwerk in sich birgt und her-
vorzurufen bestimmt ist.

Berlioz gehorchte demnach nicht einer zufälligen Anwandlung,
einem bloß individuellen Trieb, einer Laune ohne Zweck und Ziel,
als er seine symphonischen Tongebilde durch eine leitende Idee, die
er aussprach, bestimmte und diese Idee vom Hörer klar erfaßt und
verstanden wissen wollte. Rief er dabei auch durch die Gewalt-
samkeit seines Gebahrens eine Art Entsetzen hervor, so wäre es
dennoch nicht das einzige Beispiel, daß die ersten Ausbrüche der
Leidenschaft durch legitime Bande wieder ausgeglichen wurden. Die
Instrumentalmusik wird mit oder ohne Zustimmung derer, die sich
in Sachen der Kunst für die höchsten Richter halten, auf dem Weg
des Programms immer sicherer und siegreicher vorwärts schreiten. Die
Antipoden des Programms, in deren Augen dasselbe eine Entweihung
der Kunst ist, werden nicht hinwegdisputiren können, daß vorbe-
reitende Versuche lange vor unserer gegenwärtigen Epoche stattge-
funden haben und daß seine schnelle Verbreitung durch die hervor-
ragendsten Anwälte auf das glänzendste bezeugt, daß in ihm ein
des Lebens fähiges und zum Leben berechtigtes Princip pulsirt.
Die Komponisten aber, die sich auch ferner mit ihren Werken zu
ihm bekennen, — möchten sie den schreienden Mißbrauch bedenken, der
mit ihm getrieben werden kann, möchten sie sich stets daran erin-
nern: daß Programm oder Titel sich nur dann recht-
fertigen lassen, wenn sie eine poetische Nothwendig-

keit, ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind! Das aber ist nicht der Fall, wenn sie nur als eine Verzierung, als ein äußerlicher Schmuck, als eine Lockpfeife des Herausgebers figuriren, wenn sie nur der Firnis für ein Bild sind, das sich in allem übrigen, in seinem Inhalt und in seiner Anlage, weder durch poetische Auffassung noch durch künstlerische Gruppirung, weder durch seine Schönheitslinien noch durch die Wahrheit seines Kolorits auszeichnet.

„Wenn aber ein Werk diese großen und seltenen Eigenschaften alle oder zum Theil enthält: was soll ihm dann das erklärende Programm? Ähnelt es nicht vielleicht dem Bandstreifen, den mit den Reden des betreffenden beschrieben die ersten christlichen Maler ihren Heiligen aus dem Munde hervorquellen ließen? Sollte es nicht vielmehr eines jener naiven Hilfsmittel sein, nach denen die Kindheit der Kunst in ihrer Unbeholfenheit greift, als ein Zeichen ihrer Reife? Und wenn das Programm ein Auswuchs ist, wenn es nicht einen integrirenden organischen Theil des Ganzen bildet: ist dann sein Vorhandensein gleichgültig? kann es dem Tonwerk nicht viel mehr Schaden als Nutzen bringen?“

So lauten die Hauptbedenken derer, welche die Berechtigung des Programms verneinen. Doch haben dieselben ihre Einwürfe selten offen und klar dargelegt; sie haben vielmehr die erschöpfende Besprechung der Sache umgangen. Selbst die Anhänger des Programms haben die Frage nicht entschieden als eine der wichtigsten der Kunst der Jetztzeit aufgestellt und behandelt. Von beiden Seiten beschränkte man sich darauf es anzuwenden oder zu verschmähen, ohne weiter zu untersuchen, ob es einen integrirenden Theil des Werkes bilden kann und muß. In Folge dessen war es unvermeidlich, es eben so oft in unrichtiger wie in richtiger Weise sowohl anzuwenden als auch zu verurtheilen.

Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Docirens über Nutzen, Berechtigung und Vortheil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Werth

als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen.

Das Gefühl inkarnirt sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Worts der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne nothwendig sich mit ihm verbinden zu müssen[1]). Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mittheilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd,

---

„Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt . . . . die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Tönen ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen dadurch die Befreiung von Druck und Leiden giebt . . . . Wenn wir nun im allgemeinen schon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. . . . . Die eigenthümliche Aufgabe der Musik besteht darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist erfaßbar macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist, oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird . . . . Abstrahiren wir von einer bloßen Verstandesanalyse und lassen uns unbefangen gehen, so zieht uns das musikalische Kunstwerk ganz in sich hinein und trägt uns mit sich fort, abgesehen von der Macht, welche die Kunst als Kunst im allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Musik ist eine elementarische Macht, d. h. sie liegt allein in dem Element des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt."

(Hegel's Ästhetik.)

weil sie gezwungen sind es durch Bilder oder Vergleiche zu thun. Die Musik dagegen giebt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte faßbare Wesenheit des Geistes. Unseren Sinnen wahrnehmbar durchdringt sie diese wie ein Pfeil, ein Thau, ein Geist — sie füllt unsere Seele. Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Gefühls, die von Herz zu Herzen ineinanderschlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens!

Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Umkleidung[1]), ohne vermittelnde That, ohne vermittelnden Gedanken. Hier hört es auf Ursache, Quelle, Triebfeder, bewegendes und erregendes Princip zu sein, um sich faltenlos und ohne vertretende Symbole in seiner unbeschreiblichen Ganzheit zu offenbaren, so wie der Gott der Christen, nachdem er sich seinen Auserwählten durch Zeichen und Wunder zu erkennen gegeben, sich ihnen nun durch die Vision im beseligenden Glanze seiner fühlbaren Gegenwart zeigt. Einzig in der Musik hebt das lebendig gegenwärtige, ausstrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdischer Ohnmacht unseren Geist belastet. Hier allein entreißt es uns mit den sprühenden Fluthen seiner freien und wärmevollen Gewalten dem Dämon Thought und streift uns auf Augenblicke sein Joch von der gefurchten Stirne.

---

1) „Wir wollen gern zugestehen, daß unsere Kunst nicht befähigt ist ein Charakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verschiedener und entgegengesetzter Charaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren, wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber. Und sie stellt dich mit deines Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch alle, wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt, an uns vorüber, daß wir das Dasein und Wesen des einen an dem der anderen in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog, ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrseitig, wie die Dialoge Platon's sein sollten, aber, künstlerisch betrachtet, mit dem Übergewicht wahrhaft dramatischer Gegensätze und Kämpfe.“

(Marx, die Musik des 19. Jahrhunderts.)

In der Musik allein enthebt das sich manifestirende Gefühl den Verstand und seine Ausdrucksmittel der Hilfe, welche mit der Intuition des Gefühls verglichen, unzureichend und gegenüber seiner Kraft, seiner Zartheit, seinem Glanz unvollständig sind. Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt es uns zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballs liegen: da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens Theil nimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle, über unseren beschränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet, — was uns an rauschenden Quellen des Entzückens tränkt, mit Schauern der Wonne umweht, mit Thauperlen der Sehnsucht uns netzt, — was Ideale gleich den goldenen Thurmspitzen jener im Meer versunkenen Stadt vor uns erschimmern läßt, uns vorüberführt an den unbeschreiblichen Erinnerungen, welche unsere Wiege umstanden, uns vorüberführt an himmlischen Gestalten, die wir kannten und die uns dereinst wieder umarmen werden, — was uns leitet durch die schallenden Werkplätze der Elemente, uns weiht mit allen Gluthen des Lechzens nach jener unerschöpflichen Wonne, wie sie die Seligen empfinden, — was uns ergreift und im hochaufstürmenden Wirbel aller Leidenschaften uns über diese erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines schöneren Lebens trägt —: ist es nicht die Musik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Musik, die so wie dieses in uns schwebt, ehe es sich kundgiebt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erstarrt? Welche andere Kunst erschließt ihren Adepten eine ähnliche Wonnetrunkenheit, die von einem undurchdringlichen Mysterium züchtig verschleiert, nur um so kostbarer und veredelnder ist? Welche andere Kunst zeigt ihren Dienern den Himmel, wo Engel liebend walten, und durchfliegt mit ihnen im Eliaswagen die Sphären der Ekstase? — — —

Ein slavischer Dichter sprach aus: „Das Wort lügt dem Gedanken, die That lügt dem Wort.“ Die Musik lügt nicht dem Ge-

fühl — sie täuscht es nicht, und Jean Paul durfte ausrufen: „O Tonkunst, die du Vergangenheit und Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst! . . . . O Musik! Nachklang aus einer harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos und das Auge, das weinende, und wenn unsere stummen Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen — o so bist du es, wodurch sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und wodurch sie ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste“.... Und Hoffmann konnte die Musik offenbaren als „jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen und die nun erwacht wie in freudigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden . . . . Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Accente in unserem Inneren wiederklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt.“

Wer könnte wagen unserer erhabenen Kunst die höchste Kraft des Selbstgenügens abzusprechen? Heißt es denn dem angeborenen und historisch entwickeltem Wesen entsagen, wenn man sich eine neue Form erringt? Schwört man der Muttersprache ab, wenn man der Beredtsamkeit einen neuen Zweig gewinnt? Wird darum, weil es Werke giebt, welche die Thätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig in sich tragen und in Folge dessen von ihren Hörern beanspruchen, der reine Stil der Instrumentalmusik seines Zaubers für diejenigen verlustig gehen, die mit ihrem ganzen Empfindungsleben in ihr aufgehen möchten, ohne dabei durch einen bestimmten Gegenstand in der Freiheit ihres Gefühls gehindert oder beschränkt zu sein? Hieße es nicht Mißtrauen in die Lebensfähigkeit dieses Stiles setzen, wenn man darum seinen Verfall befürchten wollte, weil neben ihm eine neue Gattung entsteht, die, obwohl von dem Drama, dem Oratorium und der Kantate verschieden, dennoch mit ihnen die poetische Grundlage gemeinsam hat?

Die Antipoden dieser neuen Kunsthemisphäre finden vielleicht ein schlagendes Argument gegen sie in der Behauptung, daß die Programm-Musik, indem sie scheinbar verschiedene Zweige verbinde, gerade hiedurch den eigenen individuellen Charakter aufgebe und folglich auch keine selbständige Stellung in der Kunst beanspruchen könne. Sie werden weiter einwenden, daß die Instrumentalmusik unsere Kunst am reinsten zum Ausdruck bringe, daß letztere in dieser Form ihre höchste Vollendung und Macht erreiche, ihre Majestät auf das glänzendste entfalte und ihre Unmittelbarkeit am ergreifendsten zur Geltung bringe, daß die Musik aber trotzdem von jeher das Wort in sich hineingezogen, ihm durch den Gesang ausdrucksvollen Reiz und intensivere Kraft gegeben und sich demnach die Tonkunst von jeher in den beiden Formen als Instrumental- und als Vokalmusik entwickelt habe, daß also diese beiden Formen eine gleiche Lebenskraft in sich trügen, gleich normal seien und daß, sobald der erfindend Schaffende die Musik auf gegebene Verhältnisse und handelnde Personen anwenden wolle, er in den lyrischen und dramatischen Vokalformen hinreichend Motive für sein Schaffen vorfinde und somit weder eine Nothwendigkeit noch ein Nutzen sich für ihn daraus ergeben könne, wenn er das Eigenartige jener für sich bestehenden und ihr eigenes Leben athmenden Musik auf einem und demselben Weg mit dem Entwickelungsgang der anderen, die sich mit der poetischen Anlage des Dramas, mit dem gesungenen und gesprochenen Wort identificire, verbinden wolle. —

Diese Einwendungen würden als richtig anzuerkennen sein, wenn sich in der Kunst zwei von einander verschiedene Formen nur *verbinden*, nicht auch *vereinen* ließen. Ihre Verknüpfung *kann* eine unharmonische sein, was auf der Hand liegt. Dann ist eben dieses Werk ein mißlungenes und der gute Geschmack wird mit Recht von dem ungeschickten Vermischen verletzt. Das jedoch wäre ein Mangel der Ausführung, was darum nicht auch ein Irrthum im Princip sein muß. Denn: ist die Kunst im allgemeinen und eine jede insbesondere nicht ebenso reich an mannigfaltigen und verschieden gearteten und unähnlichen Erscheinungen, wie die Natur in ihrem großen Ganzen und ihrem Wechsel von Haupt- und un-

endlichen Nebengebieten? Producirt sie nicht, wie die Natur, Stufe um Stufe, Glied um Glied, welche die fernliegendsten Reiche und die entgegengesetztesten Größen durch vermittelnde Gattungen — die nothwendig und natürlich, demnach lebensberechtigt sind — aneinander reihen, verbinden und vereinen?

Wie es in der Natur keine Lücken giebt, wie in der menschlichen Seele nicht bloß Kontraste sich bewegen, ebenso wenig liegen steile Abgründe zwischen den Gipfeln der Kunst, deren Ringe nirgends in der wunderbaren Verkettung ihres großen Ganzen fehlen. In der Natur, in der Seele des Menschen, in der Kunst — überall sind die Entfernungen, die Gegensätze und Höhepunkte durch eine lückenlose Reihenfolge der verschiedenen Arten des Seins mit einander verbunden, welche durch Modifikationen sowohl Verschiedenheiten herbeiführen, als auch Ähnlichkeiten aufrecht erhalten. Die menschliche Seele, dieser Mittelpunkt zwischen Natur und Kunst, findet in der Natur Aspekte, Färbungen und Erscheinungen, welche allen den Stimmungen und Modulationen des Gefühls entsprechen, durch welche sie hindurch muß, ehe sie sich auf den steilen, isolirten und von ihr nur in seltenen Zeiträumen erstiegenen Gipfeln widersprechender Leidenschaften aufhält. Dieses mit der Natur Gemeinsame überträgt sie der Kunst.

Die Kunst assimilirt demnach, gleich der Natur, sowohl verwandte als auch entgegengesetzte Formen, welche mit Stimmungen und Eindrücken der menschlichen Seele zusammentreffen, die oft durch Gegenströmungen mannigfacher Triebe entstehen und, indem sie sich bald verbinden bald sich widersprechen, einen gemischten Seelenzustand zur Folge haben, der sich weder als reiner Schmerz noch als reine Freude, weder entschieden als Liebe noch entschieden als Egoismus, weder als Schwäche noch als Energie, weder als volle Befriedigung noch als völliges Verzagen bezeichnen läßt und durch diese Mischung verschiedener Tonalitäten eine Harmonie, eine Individualität oder eine Kunstgattung bildet, die nicht ganz in sich selbst begründet ist und demnach sich verschieden von allen anderen darstellt. In ihrer Allgemeinheit und in der Stellung betrachtet, welche die Kunst in der Geschichte der Menschheit einnimmt, wäre

sie nicht nur ohnmächtig, sondern bliebe auch unvollständig, wenn sie ärmer und weniger selbständig als die Natur nicht jedem Moment des menschlichen Seelenlebens den verwandten Ton, die gleichgestimmte Farbe, die unentbehrliche Form geben könnte.

Kunst und Natur sind in ihrem Hervorbringen so reich und wechselvoll, daß ihre Grenzen sich weder fixiren noch errathen lassen. Beide umfassen eine Menge sowohl heterogener als verschwisterter Grundelemente; beide bestehen aus Stoff, Substanz und bis ins Unendliche mannigfachen Formen, die sich an Ausdehnung und Kraft gegenseitig begrenzen und bedingen; beide endlich üben mittelst unserer Sinne eine eben so reale als schwebende Wirkung auf unsere Seele aus.

Jedes Element erlangt, berührt mit einem anderen, neue Eigenschaften. Ursprüngliche büßt es ein, und andere Wirkung in veränderter Umgebung ausübend nimmt es eine neue Form, einen neuen Namen an. *Ein* Wechsel in ihren Mischungsverhältnissen ist ausreichend, um das durch ihre Verbindung erzeugte Phänomen zu einem neuen zu machen. Das Amalgamiren von ursprünglich ihrer Art nach verschiedenen Formen wird in der Kunst — ganz wie in der Natur — entweder Erscheinungen von neuer Schönheit oder Ungeheuerlichkeiten erzeugen, je nachdem eine *harmonische Vereinigung* oder eine *widerspruchsvolle Verbindung* ein homogenes Ganze oder peinliche Ungereimtheiten ins Leben ruft.

Jemehr wir von der vielgestaltigen im All herrschenden Einheit, in oeren Mitte der Mensch lebt, überzeugt sind, jemehr wir die in unserem eigenen Leben, in unserer eigenen Geschichte waltende Einheit erkannt haben, um so leichter wird unser Blick in die die Geschicke der Kunst offenbarende *vielgestaltige*, d. i. *vielformige* Einheit dringen und um so eher werden wir die böse Neigung überwinden, an derselben mäkeln und zustutzen zu wollen, wie die Gärtner, welche, um geradlinige Hecken zu ziehen, die Vegetation hemmen und den gesunden natürlichen Baum, gekünstelten Formen zu Liebe, verkrüppeln. Nirgends finden wir in den *lebendigen* Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: warum sie der Kunst aufdringen wollen? warum die

Kunst einem Linearsystem unterwerfen? warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung, wie die der Eichen, bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Phantasie spricht, als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tag, an welchem die kleinen Gartenkünstler einmal die Scheere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen.

Der Mensch steht zu Kunst und Natur in umgekehrter Beziehung. Die letztere, deren Schlußstein, höchste Blüthe und edelste Frucht er ist, beherrscht er; die Kunst aber wird von ihm erschaffen, gleichsam als eine zweite Natur, welche in derselben Beziehung zu ihm steht, wie er selbst zur Natur. Trotzdem kann er die Kunst nur nach den Gesetzen schaffen, welche die Natur vorschreibt: denn von ihr holt er zu seiner Arbeit die Materialien, um ihnen ein höheres Leben, als das ihnen in dem Plane der Natur zugedachte, einzuhauchen. Diese Gesetze, nun Kunstgesetze, tragen unverwischbar den Stempel ihres Ursprunges in der Ähnlichkeit, die sie mit den Gesetzen der Natur gemein haben und durch welche das Dasein der Kunst, obwohl die letztere Geschöpf des Menschen, Frucht seines Willens, Ausdruck seines Gefühls, Ergebnis seines Nachdenkens ist, dennoch nicht vollständig von seinem Willen bestimmt wird. Ihre Entwickelungsphasen sind, wie ihr Lebenslauf, unabhängig von seiner Entscheidung und seiner Vorherbestimmung. In Folge von Grundbedingungen, deren inneres Entstehen uns eben so unbekannt bleibt, wie die Kraft, welche die Welt in den Angeln hält, besteht und blüht sie in ganz verschiedener Weise und strebt, wie diese, in nie endenden, keiner äußerlichen Macht unterwerfbaren Umformungen nach einem von uns nicht vorausgesehenen und nicht vorauszusehenden letzten Ziele. Kann auch der gelehrte Forscher die Spuren ihrer Vergangenheit verfolgen, so kann er nichts desto weniger keineswegs voraussehen, ja kaum vorausahnen, zu welchem Endziel zukünftige Umwälzungen sie führen werden.

Die Sterne des Himmels kommen und gehen, die Gattungen auf unserer Erdkugel erscheinen und verschwinden, und beides voll-

zieht sich nach Bedingungen, welche im fruchtbaren und steten Wechsel der Zeit die Jahrhunderte herbeiführen und wieder vergehen machen. So auch in der Kunst. Befruchtende und belebende Sonnen ihres Reiches ermatten allmählich in ihrem Glanze, ihre Wärme erkühlt und neue Planeten erglänzen jugendstrahlend, stolz und feurig an ihrem Horizont. Ganze Künste sterben aus und ihr ehemaliges Leben ist nur noch an den Skeletten erkennbar, die von ihnen übrig geblieben sind und uns, wie die Rassen vorsündfluthlicher Zeitrechnung, mit staunender Überraschung erfüllen. Durch Kreuzung und Verschmelzung entstehen neue, bis dahin unbekannte Arten, die durch ihre Ausdehnung und Vermischung vielleicht dereinst wieder ihrem Ende entgegengehen, ebenso wie im Thier- und Pflanzenreich ganze Gattungen durch andere ersetzt worden sind. Wie kann ein Zweifel hierüber herrschen: die Kunst, die vom Menschen hervorgebracht wird, wie er selbst scheinbar von der Natur hervorgebracht worden, die, wie er selbst das Meisterstück der letzteren ist, nun sein von ihm mit Gedanken und Gefühl begabtes Meisterstück wird, — die Kunst kann den Umgestaltungen, welchen alles unterworfen ist, was die Zeit geboren, nicht entfliehen! Aber ihr mit der Menschheit zugleich bestehendes Lebensprincip bleibt — bleibt, wie das Lebensprincip der Natur. Wie aber das letztere nur eine Zeit lang in denselben Formen lebt und im ewigen Wandel, im ewigen Schaffen von der einen in die andere übergeht, so treibt es den Menschen neue zu schaffen in dem Maße, als die alten gegenüber seinem fortstrebenden Geist verblüht und veraltet diesem nicht mehr entsprechen.

Gleich der liebevollen Gabe einer über die eigene unendlich erhabenen Natur, so trägt der menschliche Geist die Begriffe der Ewigkeit und des Nichts in sich, gleichsam die Verbindungsfäden — Leben und Tod — mit außer ihm liegenden Elementen. Kant hat zuerst den räthselhaften Widerspruch bemerkt, mit welchem der menschliche Geist beides annimmt, ohne fähig zu sein weder das eine noch das andere zu fassen. Diese Begriffe bilden die beiden entgegengesetzten Pole der Achse, um welche er sich dreht: die Idee eines Daseins ohne Anfang und Ende und die eines abso-

luten Nichtseins. Unaufhörlich bewegt er sich um diese beiden Anziehungspunkte, bald zu diesem bald zu jenem sich neigend; zurückschauernd vor dem Gedanken der Vernichtung, entsetzt ihn der Gedanke eines Unwandelbaren. Alles, was den Menschen umgiebt, ist Ende und Anfang, Leben nach dem Tode, Tod vor dem Leben. Trotzdem ist er instinktiv und unerklärlich von einem Widerwillen gegenüber dem Kraftlosen aller Anfänge, gegenüber dem Schmerzlichen jedes Endes erfaßt, während ihn ein ebenso instinktiver und unerklärlicher Trieb drängt zu zerstören, um neu zu schaffen. Gesättigt, voll Überdruß, von der Neugier zum Begehren gereizt fühlt er in Folge des ihm angeborenen herrschenden Triebes nach jeder Erfüllung dieses Begehrens ein neues, unstillbares Verlangen nach einer Befriedigung, für deren Ausdruck ihm das Wort fehlt, die aber jeder Wechsel ihm zu verheißen scheint. Aus dem Streit dieser beiden Bestrebungen entsteht Kampf und Schmerz — diese unsere gemeinschaftliche, unabwendbare Mitgift. —

Diese beiden sich widerstrebenden Impulse, die den Geist des Menschen im Schweben und Schwanken zwischen Dauer und Vergehen halten, finden sich überall wieder: in der physischen Welt als Centripetal- und Centrifugalkraft, in der Chemie als Formation und Desorganisation, in der Moral als Vervollkommnung und Entartung, in der Politik als Konservatismus und Reform. Eine verborgene Macht, Vorsehung oder Geschick genannt, stellt ihr Gleichgewicht durch Senken und Heben der einen oder der anderen Wagschale her, bis sie dann in den unvorhergesehensten Momenten beide in gleiche Schwebung bringt. Als Newton sagte: „Wäre Centripetal- und Centrifugalkraft gleich: sie zerstörten die Maschine des Weltalls; wären sie ungleich: sie würden das Chaos erzeugen — Gottes Finger muß sie halten!“, war er ergriffen von dem wunderbaren Gleichgewicht so widerstrebender Principe, von der unbegreiflichen Weisheit, die, wie in den Welten des Raumes, sich in den Geschicken der Menschheit bewährt.

Aber auch in der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetirend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer

unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, von dem Newton spricht, dieses geheimnisvoll Bewegende, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht. Wie jener gallische Eroberer, wirft es sein blitzendes Schwert in die Wage der Kräfte, der anziehenden und abstoßenden, welche die Kunst auf der einen Seite zum Neuen, zum Verbessern, zum Umwandeln fortreißen, auf der anderen in den alten Geleisen, Formen und Methoden zurückhalten wollen.

So lange nicht das Genie sein Zauberwort spricht, erzeugt dieser Dualismus eine mehr oder minder schnell wechselnde Ebbe und Fluth, eine mehr oder weniger eingreifende Zerstörung oder Förderung der Kunst und des Geschmackes. Früher oder später aber hebt das Genie die Kunst über die ihr sorgsam gesetzten Grenzen hinaus, auf daß ihre Leuchte den Weg der Menschheit erhelle, die gleich unserer Sonne nach einem Ziel strebt, das unser Auge nicht sieht, unser Verstand nicht berechnet. Wohl wandelt die Sonne gleichgemessenen Schrittes ihre Bahn hin zu dem Punkte des Firmaments, dessen Gestirn eigenthümlich genug und gleichsam verheißungsvoll den Namen des Herkules, des Befreiers des Prometheus, in welchem das Menschengeschlecht symbolisirt ist, erhalten hat, während Menschheit und Kunst nur unregelmäßig, unterbrochen von Pausen, bald mit einer die unterirdische Arbeit des Maulwurfs kennzeichnenden Langsamkeit und Geduld, bald in so gewaltigem Sprung, wie der seiner Beute sich bemächtigende Tiger, zu ihrer höchsten und letzten Verklärung sich hinbewegen.

Aus dieser verschiedenen Gangart der Kunstentwickelungen erwächst die Schwierigkeit, ihre Anzeichen und Vorläufer gleich im Moment ihres Erscheinens zu erkennen. Man muß vorgeschritten auf den Höhen stehen, um einen beendeten Fortschritt als solchen zu erkennen. So lange er, ähnlich einem Ankerplatz, auf den wir zusegeln, noch fern ist, bedarf es einer gewissen Gabe des Hellsehens, um sicher in der Behauptung zu sein, daß wir uns ihm nähernd weiter schreiten. Optische Täuschungen liegen hier so nahe, daß es

gegenüber Skeptikern, welche die Bewegung, die andere als eine fortschreitende erkennen, für eine rückgängige halten, Beweise a priori zu geben unmöglich ist. Übrigens würde ein Leugnen und Bestreiten der in immer edleren Künsten und Formen sich verkörpernden, nach immer breiterem Ausstrahlen, nach hellerem Lichte, nach unendlichen Höhenzügen hinstrebenden Seelenwanderung des menschlichen Geistes eine vergebliche Mühe sein[1]).

Eben so vergeblich aber wäre es, eine Kunst oder nur die geringste ihrer Formen der Unbeweglichkeit, dem Stillstand anheimgeben zu wollen, indem man die neuen Gestalten, in welchen sie auftritt, zu zerstören und die Keime, die doch allein nur dem Samen gereifster Frucht entsprießen können, zu vernichten strebt. Sie

---

1) „Man kann nicht über die tiefere Bedeutung der drei großen, so zu sagen, Cardinal-Künste: Plastik, Malerei und Musik nachdenken, ohne die Geschichte der drei großen, um zu sagen, Cardinal-Sinne: Getast, Gesicht und Gehör dabei sich gegenwärtig zu halten. Die merkwürdigsten Beziehungen zwischen der Entwickelung dieser Sinne in der belebten Welt der Planeten und der Entwickelung dieser Kräfte in der Geschichte der Menschheit ergeben sich hierbei ganz ungesucht. Wie der Getast das erste und überall unentbehrlichste ist, durch welches das lebendige Geschöpf sich orientirt, so ist irgend eine Art Plastik die erste und nothwendigste Kunst der Völker, und ihre höchste Blüthe hat sie am frühesten erreicht. Das Gesicht, jene wunderbare Wahrnehmung feinster Lichtwirkung, tritt erst auf höherer Stufe des Thierreichs hervor. Aber gewissermaßen unstätig, bald zu einem Auge, bald zu tausenden von Augen sich gestaltend, ja zuweilen selbst in den höchsten Thierformen wieder ganz verkümmernd; entsprechend dem fällt die Blüthe der Malerei erst in die mittlere Periode der Menschheit, nimmt die verschiedensten Formen an, taucht auf und sinkt zuweilen wieder plötzlich. Noch später, ja zu höchst erst entwickelt sich das Gehör. Es deutet sich nur an in höheren Mollusken und wird erst vom Reiche der Fische an bleibendes Eigenthum der Thierwelt. Dann aber mit größerer Stätigkeit und Symmetrie nie mehr, nie weniger als zwei Organe, ein rechtes und ein linkes, und nie wieder sich verlierend. In ähnlichem Maße tritt eine wahre Musik erst in den letzten Jahrhunderten auf, mit großer Festigkeit in ihren Grundgesetzen, zu gleicher Zeit sich gestaltend und an dieser nur gleichsam vor Anker liegend, giebt sie sich hin den feinsten, wie den erhabensten Schwankungen und wird so das Mysterium, in welchem, frei von allen Nachahmungen wirklicher Welt, das vergeistigte Reich der Gefühle sich spiegelt. Wenn jene anderen Künste über ihre höchste Blüthe längst hinaus sind, fällt das volle Erblühen des Tonreiches in die neueste Zeit, und noch liegen manche Geheimnisse hier unter leichter Hülle verborgen, dem rechten Rhabdomanten gewiß sich zu erschließen bereit."

Carus.

lassen sich nimmer verkümmern und keine Hand vermag entweihend die Triebe ihres Lenzes zurückzudrängen.

Seltsamer Widerspruch! Nichts Menschliches bleibt still stehen: Kultus, Sitte, Gesetz, Regierung, Wissenschaft, Geschmack und Genußweise — alles wechselt, alles vergeht und kommt unaufhörlich, ohne Rast, ohne Frist; kein Land gleicht dem anderen und kein Jahrhundert endet in derselben Atmosphäre, in welcher es begonnen hat; Bestrebungen, Richtungen, Reformen, Ideale jeder Generation pflügen, Anpflanzungen neuer Art versuchend, die Äcker um, die sie von den Vätern geerbt haben —: und mitten in allen diesen Gährungen, in diesem Wogen der Zeit, in dieser den Umwandlungen der Natur, wenn nicht an Majestät, so doch an Allgemeinheit ähnlichen, ewigen Weltverjüngung sollte unter allen Wegen des Fortschritts nur ein einziger nie betreten und unter allen Manifestationen des menschlichen Geistes nur der reinsten und glänzendsten die Entwickelung versagt, die Bewegung gehemmt werden? Möchte man doch unter allen virtuellen Kräften gerade ihr, der höchsten Kraft, welche dem Stoffe Geist einhaucht, die, ein Echo jenes ersten Schöpfungsrufes, durch ihr „Werde!“ ein harmonisches All aus den ungestalten Elementen eines embryonischen Chaos schafft, die Fähigkeit der Vervollkommnung absprechen! — Wunderbare Gabe, edelstes Weihegeschenk des Daseins! Einzige Schaffensmacht des Menschen! Wo anders, als in der Kunst bist du zu suchen?

Wie auch der Mensch sich auf allen Wegen des Lebens bethätigen mag, entdeckend, erfindend, sammelnd, zerlegend, verbindend: *schaffend* ist er nur im Kunstwerk. Nur hier vermag er in freiem Wollen sein Fühlen und Denken mit sinnlicher, ihren Sinn und Inhalt ebensowohl bewahrender, wie mittheilender Hülle zu umgeben. Und trotz alledem sollte nur die Kunst von einem bestimmten oder zu bestimmenden Moment an unberührt bleiben von Ebbe und Fluth seiner Seele, unergriffen vom Schwanken seiner Hoffnungen, theilnahmlos an allem Wechsel seiner Träume, an allem Keimen und Weben seiner Ideen? Nein, gewiß nicht! Die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen durchschifft mit der Menschheit den Strom der Zeiten und kehrt so wenig wie sie zur Quelle zurück! Und selbst

wenn sie Monate, ja Jahre lang still zu stehen scheint, hören die den Menschen und sein Leben tragenden Fluthen nicht auf, auch das sie bewegende Element zu sein. Die Kunst geht, schreitet fort, nimmt zu und entwickelt sich nach unbekannten Gesetzen, oft schweigend, doch mehr im Sturm revolutionärer Gewalt. Ihre ungleich und in nicht zu berechnenden Zeitpunkten wiederkehrenden Revolutionen sind dem Erscheinen mancher Kometen ähnlich, welche die Behauptung, daß sie nun nicht mehr in gleicher Pracht vorüberziehen, nie wiederkehren werden, zur Unmöglichkeit machen. Wir wissen, daß Kometen und Kometen wiederkommen werden: nur ist es uns nicht gegeben, weder den Moment ihres Wiedererscheinens, noch die Pracht ihres Glanzes, in welcher sie auftreten werden, vorauszusehen.

In Zeitmomenten, wenn für die Kunst die Stunde des Fortschrittes schlägt, fehlt das Genie niemals an der Bresche. Es folgt dem Ruf der Zeiten. Bald führt es aus nebelhaftem Limbus eine Entdeckung voll und ganz an das Licht, bald vereint es einzeln gesammelte kindliche Laute zu einem volltönenden, zauberkräftigen Wort. Zuweilen geschieht es, daß die Kunst, wie eine Pflanze, ihre Blätter nach und nach zur Blüthe entfaltet und ihre einander folgenden Repräsentanten in einem gleichmäßigen Schritt der Vollkommenheit entgegen gehen, so daß ein Meister nur um einen Schritt über das hinausgeht, was der ihm vorausgegangene ihm überliefert hat. In diesem Falle gönnt der langsame Fortschritt den Massen die nöthige Zeit, um dem stufenweise sich erhöhenden Niveau, dem Streben nach Vollendung, sowie dem Fluge höhergehender Inspiration folgen zu können. In anderen Fällen greift das Genie seiner Zeit vor und erklimmt urplötzlich und auf einmal in kräftigem Schwunge mehrere Stufen der mystischen Leiter. Dann bedarf es der Dauer, bis das allgemeine geistige Bewußtsein zu seinem Gesichtspunkt sich nachringend erheben kann. Ehe nicht dieser Moment eingetreten ist, kann es nicht verstanden, kann es nicht beurtheilt werden.

In der Literatur, wie auch in der Musik, hat sich alles das bereits oft ereignet. Weder Shakespeare noch Milton, weder Cervantes noch Camoens, weder Dante noch Tasso, weder Bach

noch Mozart, weder Gluck noch Beethoven — um nur diese glänzenden Namen anzuführen — sind von ihrer Mitwelt in dem Maße erkannt worden, wie später.

Für die Musik, die fortwährend im Bilden begriffen ist und in unserer Zeit in raschem Entwickelungsgang eine Höhe nach der anderen zu ersteigen beginnt, liegt das Eigenthümliche des Genies darin, daß es seine Kunst sowohl mit noch unbenutzten Stoffen, als auch mit einer neuen Behandlungsart gegenüber den vorgefundenen, bereichert. Man kann sagen, daß in ihr die Künstlerbeispiele am häufigsten zu finden sind, die förmlich mit beiden Füßen zugleich in eine künftige Zeit hinübergesprungen sind. Wie aber kann der Stil, den sie voraus genommen, von dem sie erkannten, daß er der herrschende werden müsse, seitens der Zeitgenossen anders als gleichfalls durch einen gewaltigen, sie von der bequemen Gewohnheit traditioneller Formen losreißenden Ruck begriffen werden? Doch möge die Menge auch jenen Beschwingten den Rücken kehren, mögen brodneidige Rivalen sie schmähen, Freunde sie verspotten, mögen ihre Schüler von ihnen abfallen, mögen sie gering geschätzt von Dummen und verurtheilt von Ignoranten ein gequältes, gehetztes Leben führen: sie hinterlassen sterbend ihre Werke, einen befruchtenden Segen der Nachwelt.

Diese Prophetenwerke impfen einem der Kommenden nach dem anderen ihren Stil, ihre Schönheit ein. Oft sind es die ihrem Auftreten am wenigsten geneigten Talente, die sich am allerersten einige ihrer poetischen Intentionen oder technischen Methoden, deren Werth sie am besten zu schätzen wissen, zu Nutze machen. Die Nachahmung, welche diesen bald folgt, zwingt sie weiterzugehen und dem anfangs Verkannten sich noch mehr zu nähern, bis endlich in dem Umsichgreifen solcher Nachahmungen und Annäherungen das Verständnis und die Verherrlichung des Genius erreicht wird, der zu seinen Lebzeiten vergeblich nach Anerkennung rang. Es ist eine Thatsache: erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werthe sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf. Die veralteten Formen,

verdunkelt von jüngeren, treten dann in den Hintergrund, um von den neu aufgewachsenen Generationen, welche diese ihrem poetischen Ideal entsprechender finden, allmählichem Vergessen anheim gegeben zu werden, wodurch sich nach und nach die Kluft ausfüllt, welche zwischen dem mit Schwingen begabten Genius und dem schneckenbedächtig ihm folgenden Publikum liegend beide getrennt hatte.

Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik erscheint in unseren Augen mehr als ein von den mannigfachen dieser Kunst noch bevorstehenden Fortschritten bedingtes Ergebnis unserer Zeitentwickelung, denn als ein Symptom ihrer Erschöpfung und Entartung. Es ist unmöglich anzunehmen, daß sie schon jetzt gezwungen wäre sich subtilen Kunstgriffen und Verirrungen des Raffinements hinzugeben, um, nachdem sie alle ihre Hilfsquellen erschöpft, alle ihre Mittel verbraucht hat, die Ohnmacht alternder Tage zu verdecken. Wenn bis dahin ungekannte Formen erstehen und durch den Zauber, welchen sie in sich tragen und ausüben, bei denkenden Künstlern und bei dem Publikum Eingang gewinnen, so daß erstere sich ihrer bedienen, letzteres sie aufnimmt, ist es schwer anticipirend ihre Vortheile und Mißstände so erschöpfend darzulegen, daß sich aus beiden ein Facit ziehen ließe und die Aussichten auf ihre Dauer, sowie die Art ihres Einflusses festgestellt werden könnte. Nichts desto weniger würde es kleinlich und engherzig sein, wenn man sich enthalten wollte auf ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Zielpunkte einzugehen, wenn man den Werken des Genies mit einer Geringschätzung begegnen würde, deren man sich vielleicht später zu schämen hat, wenn man einer Erweiterung des Kunstgebietes die schuldige Anerkennung nicht allein versagen, sondern im Gegentheil sie ohne weiteres als Auswuchs einer Verfallsepoche bezeichnen wollte.

Auf einen sehr zu Gunsten des Programms sprechenden Ausspruch Hegel's wollen wir keineswegs verzichten, es sei denn, daß man uns beweise, daß große Denker — nämlich solche, vor deren herkulischen Geistesarbeiten, abgesehen von der Sympathie für ihre Doktrinen, jede Stirne sich beugt — gerade solche Formen als erstrebenswerth bezeichnen, die krankhaft sind und zum Verfall der Kunst

beitragen. Hegel scheint den Impuls vorausgesehen zu haben, welchen das Programm, indem es die Zahl der Verstehenden und Genießenden vermehrt, der Instrumentalmusik zu geben vermag, wenn er am Schluß des der Musik gewidmeten Kapitels seiner Ästhetik, deren intuitive Richtigkeit in ihren Hauptzügen nicht durch einige jener Zeit anhaftende irrthümliche Vorstellungen beeinträchtigt werden kann, Folgendes sagt:

„Der Kenner, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien, melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurtheilen und zu genießen, obschon hier die neue, erfindende Genialität des Künstlers auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitungen, Übergänge &c. nicht gewohnt ist, häufig kann in Verlegenheit setzen. Solche vollständige Ausfüllung kommt dem Liebhaber selten zu Gute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dies scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch, doch er steht mit dem Versuch die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden, räthselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind.“

Wenn wir die Ansicht Hegel's, daß der „Künstler“ sich mit Formen begnüge, welche dem „Liebhaber“ zu trocken sind, nicht zugeben können, so ist es nur, um dieselbe, sie modificirend, noch absoluter hinzustellen. Wir behaupten im Gegentheil zu Hegel, daß der Künstler viel mehr als der Liebhaber Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern muß. Nur wenn es von ersterem durchdrungen ist, kann das letztere Bedeutung für ihn haben. Wir behaupten, daß Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurtheilen nur die sinnreiche

Konstruktion, die Kunst des Gewebes und der verwickelten Faktur, nur die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, Musik nach dem todten Buchstaben treiben und mit solchen zu vergleichen sind, welche die an Blüthen und Duft so reichen indischen und persischen Gedichte nur der Sprache und der Grammatik wegen ansehen, nur die Sonorität des Wortes und die Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne den Sinn, die Gedanken- und Bilderfülle ihres Ausdrucks, ohne ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den von ihnen besungenen Gegenstand und ihren geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen.

Es sei ferne von uns mit diesen Worten den Nutzen philologischer und geologischer Forschungen, chemischer Analysen, physikalischer Experimente, grammatischer Erläuterungen leugnen zu wollen — aber sie sind Sache einer Wissenschaft, nicht der Kunst. Jede Kunst ist eine schimmernde Blüthe, welche der gedrungene Baum einer Wissenschaft an seinen belaubten Wipfeln trägt, während seine Wurzeln sich unter eine verhüllende Decke verbergen. Die Nothwendigkeit und Nützlichkeit, den Stoff und die Substanz, in welchen sich die Künste verkörpern, zu zersetzen, um ihre Eigenschaften kennen und benutzen zu lernen, rechtfertigt nicht die Vermischung von Wissenschaft und Kunst, des Studiums der einen mit dem Schaffen der anderen. Der Mensch muß Kunst und Natur erforschen, was jedoch nicht das Ziel seiner Beziehungen zu beiden ist. Wenn auch wichtiger Moment derselben, ist die Forschung doch nur wesentlich vorbereitender Art. Ihm sind beide vor allem zum Genuß gegeben. Göttliche Harmonien der Natur in sich aufnehmend soll er die Melodien seines Herzens, die Seufzer seiner Seele in der Kunst aushauchen.

Ein Werk, das nur eine technisch geschickte Behandlung des Stoffes bietet, wird stets das Interesse der zunächst Betheiligten, der Künstler, Lehrenden und Kenner hervorrufen, aber trotzdem immer nur an der Schwelle des Königreiches der Kunst weilen dürfen. Ohne den göttlichen Funken in sich zu tragen, ohne ein lebendiges Gedicht zu sein, wird es von der Gesellschaft kaum als vorhanden betrachtet und von den Völkern niemals als

ein Blatt in das Brevier ihres Schönheitskultus aufgenommen. Seine Dauer ist nicht länger, als die Kunst in einer gewissen Stellung verharrt. Sobald sie jedoch ihren Horizont erweitert, der Erfahrung neue Methoden abgewinnt, verliert es außer der historischen jede andere Bedeutung und wird den archäologischen Dokumenten der Vergangenheit zugesellt. Kunstdichtungen dagegen leben für alle Zeiten und überstehen kraft des ihnen von der menschlichen Seele inkarnirten unvergänglichen Lebensprincips alle formellen Revolutionen.

Wenn sich die Instrumentalmusik die Spitze, die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst nennt, so ist das nur möglich, weil sie die Gabe besitzt gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwickelung folgt, die seinem eigenen inneren Erleben entspricht, oder weil sie durch den unbeschreiblichen Genuß undefinirbarer, unser ganzes Wesen bald gewaltsam bald sanft ergreifender Eindrücke dasselbe in einen Zustand versetzt, der wohl unbegreiflich für unempfängliche Gemüther ist, von jenen aber oft als ein „Versenken in das Ideal", von Hegel so treffend als eine Art „Befreiung der Seele" bezeichnet worden ist. Denn in der That glaubt diese sich aller materiellen Fesseln entledigt und frei und ungehemmt dem unendlichen Meere der Empfindung überlassen. Jede musikalische Organisation giebt sich — wenn auch nicht immer ganz deutlich, doch annähernd — von dem Eindruck Rechenschaft, welcher sich durch ein instrumentales Gedicht von dem Autor auf den Hörer übertragen soll; ebenso bringt sie sich die von ihm entfalteten Leidenschaften und Gefühle, sowie deren Modulationen zum Bewußtsein. Kleidet auch der einzelne, je nach dem Hang seiner Phantasie, diese Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder, so wird er sich doch über die Art der seelischen Emotionen, die der Komponist seinem Werke eingehaucht hat, nicht täuschen können. Denn der Charakter eines Musikers wird sich kaum besser beurtheilen lassen, als wenn man die Stimmungen, welche er im Hörer zurückgelassen, präcisirt.

Doch ist ein großer Unterschied zwischen dem Tondichter und

dem bloßen Musiker. Während der erstere, um seine Eindrücke und Seelenerlebnisse mitzutheilen, diese reproducirt, handhabt, gruppirt und verkettet der zweite Töne nach gewissen traditionellen Regeln und gelangt darin höchstens mit spielender Überwindung von Schwierigkeiten zu neuen und kühnen, ungewöhnlichen und verwickelten Kombinationen[1]). Da er aber zu den Menschen weder

---

1) Man erlaube uns nochmals Hegel anzuführen, dessen Würdigung und Darlegung vieler wichtiger musikalischer Punkte von jener Schärfe des Instinkts geleitet war, die häufig bei begabten Organisationen anzutreffen ist, und sie in manchen anderen, von ihnen nicht so unbefangen betrachteten Dingen seltener täuscht als der Sophismus.

„Es kann wohl geschehen, daß wir uns einerseits ohne weitere innere Bewegung an dem bloß sinnlichen Klang und Wortlaut erfreuen oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verstandes den harmonischen und melodischen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja, es giebt bei der Musik vornehmlich eine solche bloße Verstandesanalyse, für welche im Kunstwerk nichts anderes vorhanden ist, als die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks." . . . . „Der Komponist kann zwar in sein Werk eine gewisse Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten, geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseins, der Bildung und des Gemüthes bedarf. Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmten Inhalts und der musikalischer Struktur, auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben oder auch diese Elemente mit einander zu vermitteln . . . . So sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließt, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittelungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck, abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Elemente der Töne und ihrer mannigfachen Figuration Geistiges in angemessener Weise

von seinen Schmerzen und Freuden, noch von seinem Entsagen und Begehren spricht, so bleibt er den Massen gleichgültig und interessirt nur die Zeitgenossen, die seine Fertigkeit zu beurtheilen im Stande sind. Die Übrigen sprechen über ihn mit dem Prädikat „trocken“ das tödtlichste Verdammungsurtheil aus; denn mit demselben wollen sie sagen, daß in seinem Werke kein Lebenssaft, kein edles Blut fließe, keine leidenschaftliche Flamme es durchglühe, sondern daß es nur eine Anhäufung, eine Krystallisation unorganischer Theile sei, mit den Konglomeraten zu vergleichen, welche die Gelehrten aus der Biologie verwiesen, also von dem Gebiet des Lebendigen ausgeschlossen haben. Und doch, sonderbare Bedeutung der Dinge! Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Nur:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit.“

Der specifisch musikalische Komponist, welcher Werth und Accent nur auf die formelle Gestaltung des Stoffes legt, besitzt nicht die Fähigkeit, ihm neue Formeln abzugewinnen oder neue Kräfte einzuhauchen. Denn ihn zwingt keine geistige Nothwendigkeit neue Hilfsmittel zu finden, ihn treibt und drängt keine glühende Leiden-

---

ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden.“

Läßt sich auch gegen Hegel's Worte der Einwand erheben, er habe über Musik gesprochen, ohne eine umfassende Kenntnis dieser Kunst zu besitzen, so finden wir seine Urtheile doch meistens zutreffend und wie von jenem geraden, gesunden Verstand diktirt, der mit der allgemeinen Überzeugung zusammenstimmt. Im Übrigen gesteht er seine Inkompetenz mit einer Bescheidenheit ein, welche kleingeschnitzte Leutchen sich zum Muster nehmen dürften. Auch beklagt er sich, daß sein Streben nach besserer Belehrung wenig Unterstützung gefunden habe. „Einerseits“, sagt er, „gehört zu einer weitläufigen und begründeten Abhandlung des Gegenstandes eine genauere Kenntnis der Regeln der Komposition und eine ganz andere Kennerschaft der vollendetsten musikalischen Kunstwerke, als ich sie besitze und mir zu verschaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern — von diesen letzten, die häufig die geistlosesten sind, am allerwenigsten — hierüber nie etwas Bestimmtes und Ausführliches hört.“ —

schaft, die ans Licht will! Darum auch sind insbesondere diejenigen berufen die Form zu bereichern, zu erweitern, geschmeidig zu machen, die sich ihrer nur als eines Mittels zum Ausdruck, als einer Sprache bedienen, die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen gestalten. Die Formalisten dagegen vermögen nichts besseres und klügeres als das, was jene errungen haben, zu benutzen, zu verbreiten, zurechtzulegen und gelegentlich zu verarbeiten.

Das Programm bezweckt nichts anderes als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu wollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören, die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinnste der Seele zerreißen muß, die gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte.

Im ganzen genommen trägt der specifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich dem Nachbar dieselben Scenen und Gedankenreihen oktroyiren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung giebt. Der dichtende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?!

III.

Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befindet, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre so glänzende Entwickelung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht das ihrem Lauf gesteckte Ziel ist: so scheint es uns mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie die Bestimmung in sich trägt festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit.

Bezüglich der beiden letzten Formen, welche von Meistern ersten Ranges bereits zu höchstem Glanz und höchster Blüthe gebracht sind, ist es schwer noch Erfolge zu erringen. Auch aus anderen Gründen, die auseinanderzusetzen hier nicht der Ort ist, haben diese Gattungen aufgehört ein ähnliches Interesse zu erwecken, wie zu jener Zeit, als Händel sie mit dem Hauch des geflügelten Rosses beseelte. Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben mit dem Drama verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist letztere doch nur scheinbar, was eine nähere Betrachtung sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen läßt. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, ob hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama bestehe. Wir würden sogar eine solche bestreiten; denn wir sind im Gegentheil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die in Folge des Darstellungsstoffes entstandenen und

mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Beide besitzen sie als als ihr natürliches Wesen. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, dessen Einzelheiten ungetheilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Oratorium und Kantate auf musikalischem Gebiet das Epos vertreten und daß das musikalische wie das poetische Epos eine in sich fertige und ausgestaltete Form ist. Wollte man die Frage: welche musikalische Form dem poetischen Epos am meisten entspreche, als ein noch zu lösendes Problem betrachten und zu einer Preisaufgabe machen, so bezweifeln wir, daß sich bessere Formen finden ließen, als sie Händel in seinem „Israel", seinem „Samson", „Judas Makkabäus", „Messias" und „Alexanderfest", Bach in seiner „Matthäus-Passion", Haydn in seiner „Schöpfung", Mendelssohn in seinem „Paulus" und „Elias" der Nachwelt übergeben haben.

Das Programm trägt die Fähigkeit in sich der Instrumentalmusik Charakterarten zu übermitteln, welche den verschiedenen poetischen Formen fast identisch sind. Es kann ihr die Haltung der Ode, des Dithyrambus, der Elegie, mit einem Wort jeder lyrischen Poesie geben. Und selbst, wenn die Instrumentalmusik die diesen verschiedenen Gattungen besonders eigenen Stimmungen längst ausgesprochen hat, so kann sie durch eine Feststellung des Stoffes, aus der Annäherung gewisser Ideen, der Wahlverwandtschaft gewisser Figuren, aus der Trennung oder Verbindung, der Aneinanderreihung oder Verschmelzung gewisser poetischer Bilder und Schlüsse neue, ungeahnte Vortheile gewinnen. Und endlich kann das Programm noch außerdem für die Musik das Äquivalent einer Dichtungsart ermöglichen, welche dem Alterthum nicht bekannt war, und ihr Dasein einer charakteristisch modernen Gefühlsweise verdankt: wir meinen jene gewöhnlich in dialogisirter Form verfaßten Gedichte, die noch weniger als das Epos zur dramatischen Aufführung sich eignen.

Wir haben die Ansicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen

der Poesie und Literatur Wurzeln gefaßt und geblüht haben als in denen der Bühne und ein von den Gebilden der letzteren ganz verschiedenes Wachsthum und verschiedene Entfaltung erlebten, sich nicht auf sie übertragen lassen, ohne daß ihnen Gewalt angethan würde. Bei alledem lassen sich Motive aus dem klassischen Epos immer noch eher auf die Bühne verpflanzen als jene modernen Dichtungen, die wir in Ermangelung eines anderen Namens „philosophische Epopöen“ nennen möchten, unter denen Goethe's „Faust“ die riesigste ist, neben dem Byron's „Kain“ und „Manfred“, oder die „Dziady“ von Mickiewicz unsterbliche Typen bleiben werden.

In der erstgenannten, der klassischen Dichtungsform sind nicht die Personen für das Theater ungeeignet, sondern die Handlung ist es. Doch sind das Schwierigkeiten, über welche das Talent, trotzdem oder gerade darum und weil sie groß sind, um so glänzender triumphiren kann. In der zweiten sind es jedoch die Personen selbst, welche nicht mit den Bedingungen der Bühne übereinstimmen; denn sie sind größtentheils von Gefühlen durchdrungen, deren Höhen und Tiefen der Majorität, welche die Masse des Theaterpublikums bildet, zu ferne liegen, um nicht zu sagen: ganz unzugänglich bleiben.

In der Epopöe und ihrem erhabenen Vorbild Homer stehen die Großthaten eines mit heroischen menschlichen Tugenden begabten Helden im Vordergrund, wobei eine Reihe von Figuren der episodischen Erzählung Gruppen um ihn bilden. Ihre große Anzahl, sowie die Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Erscheinungen werden als besondere Schönheiten des Werkes geschätzt. Sie sind knapp, mit hervortretenden Zügen gezeichnet und legen ihren Charakter durch Handlungen und Reden dar ohne eingehende Beschreibung und ohne ausführliche Schilderung. Das Spiel ihrer natürlichen, einfachen Leidenschaften bewegt sich in den Grenzen der allgemeinen Erfahrung. Das Wunderbare erscheint hier als ein dem Willen des Menschen eben so Fremdes und Überlegenes, wie die außer ihm waltenden Kräfte der Natur. Die Natur selbst ist mit reichen Farben beschrieben und wird angestaunt wie eine übernatürliche Gewalt, wie ein Schauspiel.

Die moderne Epopöe dagegen besingt die Natur mehr, als daß sie dieselbe beschreibt. Hier werden ihre geheimen Beziehungen zu unserer Seele enträthselt. Sie hört fast auf Objekt zu sein und, wie eine handelnde Person, greift sie ein in die Entwickelungen, zügelt den Menschen durch ihr Beispiel, theilt mit ihm seine Eindrücke, tröstet ihn, wiegt ihn ein in Träume. Handlung und Ereignis verlieren an Wichtigkeit und die Zahl der episodischen Figuren, welche ohnedies nur leicht skizzirt werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische. Den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modificirt gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwickelung menschlicher Interessen. Sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unseres Inneren. Grund und Zweck des Gedichtes ist nicht mehr die Darstellung von Thaten des Helden, sondern die Darstellung von Affekten, die in seiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er sich benimmt. In Folge dessen genügt ein Zusammentreffen von nur wenigen Thatsachen, um darzulegen, wie dieses oder jenes Gefühl auf ihn wirkt oder ihn überwiegend beherrscht. Der Dialog gestaltet sich darum nothwendig um zum Monolog.

Allerdings wird auch hier ein Heros besungen, aber nicht um seiner Heldenfahrten und Heldenthaten willen. Schon die Wahl eines solchen fällt nicht mehr auf Erscheinungen, welche durch ihre außerordentlichen Tugenden als ein Vorbild glänzen könnten. Nein, der moderne Held ist im Gegentheil oft ein Typus der seltensten, anormalsten und dem menschlichen Herzen abnormsten Triebe. Wie diese in der Seele keimen, himmelhoch aufflammen und in zuckendem Verglühen Trümmer des Herzens beleuchten, — das wird sorgfältig und ausführlich gemalt. Zeigt uns das antike Epos die Majorität der Menschen und läßt es uns seine wahrheitsvolle, klare Charakterschilderung, seine tiefe Seelenkenntnis bewundern, so greift das romantische, wie wir es nennen möchten, nur

nach Ausnahmserscheinungen und zeichnet seine Gestalten weit über Lebensgröße in außergewöhnlichen Dimensionen, so daß sich in ihnen nur Organisationen wiedererkennen und wiederfinden, die aus feinerem Thon geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind als die Durchschnittsmenschen und denen ein heftiger pulsirendes Leben, eine beweglichere Seele innewohnt als anderen. Dennoch üben sie oft einen unwiderstehlichen Zauber auf alle aus; denn in dem Auge des Alltagsmenschen idealisiren sie Neigungen, die er ähnlich, wenn auch nur matt, verschwommen und nicht so durchgeistigt empfindet und darum versteht.

Der höchste Reiz und größte Vorzug dieser Kunstwerke liegt in dem sprechenden Ausdruck lebendigster, tiefster, oft schuldbelasteter Gefühle großer Herzen.

Doch wenn wir diese beiden Dichtungsarten trotz ihrer wesentlichen Verschiedenheiten neben einander stellen und mit dem gemeinsamen Namen Epopöe benennen, so sind wir hiezu durch eine Ähnlichkeit bestimmt, die uns von größerer Bedeutung erscheint als die Frage der Form und des Umfangs. Beide nämlich, gering an Zahl, aber hoch an Werth, sind durch das ihren Zügen von dem Genie gegebene Gepräge das lebendigste Abbild des Geistes der Zeit und der Nation, in welcher sie entstanden sind und welcher sie angehören. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuares Bild derselben. Damals fand sich in dem Werke des Dichters das Volk selbst mit seiner Sitte, seinem Kultus, seinem Staatsleben und seinem ganzen Wesen wie in einem treuen Spiegel wieder. Heute aber, wo die Verschiedenheit der charakteristischen Hauptzüge der an der christlichen Civilisation mitarbeitenden Völker sich mehr und mehr verwischt, fühlt sich der Dichter ganz natürlich am tiefsten von der Gefühlsweise ergriffen, welche unser Jahrhundert und seine Nationen, seine Menschen durchdringt. Er charakterisirt dieselbe ähnlich, wie es Goethe und Byron in Gestalten gethan haben, deren Vaterland, so zu sagen, nur an ihrem Kostüme zu erkennen ist, wobei er das Ideal von Geistesstimmungen festzuhalten sucht, welche jetzt zu seiner Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder beseelen und beherrschen: — warum sollte sich

die Musik dieser neuen Kundgebung des menschlichen Geistes nicht anschließen?

In der Literatur wird es von niemand mehr bestritten, daß Goethe und Byron berechtigt waren die philosophische Epopöe zu erfinden und als eine Erzählung innerer Vorgänge einzuführen, deren Keim in dieser oder jener Nation und Epoche als ein gemeinsamer Gährstoff in allen Herzen lebte und nun, auf ein Einzelwesen übertragen, durch seine exklusiven Seelenzustände hinreichte ein Geschick mit dem Stempel des Unheils zu prägen. Niemand hat mehr etwas dagegen einzuwenden, daß jene großen Dichter Ausnahmsnaturen zu Helden wählten, welche den Wunderpflanzen der Sage gleichen, deren Blüthen je nach den mehr oder weniger günstigen äußeren Bedingungen ihres Daseins bald ätzendes, auf sie selbst zerstörend zurückwirkendes Gift in sich tragen, bald zu paradiesischen Früchten werden, deren Saft wie ein Ambrosiatropfen die welkesten Lippen neu belebt —: sollte die Musik ungeeignet sein in der ihr eigenen Sprache solche Wesen reden zu lassen? ihr Werden und Gestalten zum Ausdruck zu bringen? ihren strahlenden oder zum Untergang sich neigenden Lauf, ihre krankhaften Eruptionen und befreienden Kräfte, das Heil oder Unheil ihres Endes zu schildern? Vermöchte sie es vielleicht als Drama? Schwerlich. Denn die Literatur selbst kann nicht die Leidenschaften auf der Scene darstellen, deren mäandrischer Lauf von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende in dem Strudel der Vergangenheit verfolgt werden muß. Und das Interesse, welches sie erregen, ist viel mehr auf die inneren Vorgänge gerichtet als auf die Handlungen gegenüber der Außenwelt. — Oder wäre vielleicht die specifisch musikalische Symphonie besser geeignet solche Stoffe zum Ausdruck zu bringen? Auch das bezweifeln wir, weil das Ringen ihres unabhängigen Stils mit dem aufgezwungenen Stil eines Sujets unangenehm berühren, weil es der augenscheinlichen, faßbaren Ursache entbehren würde. Der Komponist könnte nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen eines der gesammten Menschheit gemeinsam angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besonderen von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es,

wenn er zum Programm greift. Mit seiner Hilfe giebt er die Richtung seiner Ideen und den Gesichtspunkt an, von dem aus er sein Sujet auffaßt.

Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desselben in die höchsten Sphären der Kunst rechtfertigt. Wir können nicht die Fähigkeit der Musik bezweifeln, Charaktere ähnlich den von den Dichterfürsten unserer Zeit gezeichneten, wiederzugeben. Übrigens ist sie mit ihren innersten Beziehungen zur Literatur, an diese anknüpfend und sich anlehnend an dem Punkte angekommen, wo das ganze menschliche Fühlen, Denken, Dichten und Trachten so überwiegend auf ein tiefes Forschen nach den Quellen unserer Misère und unseres Irrens gerichtet erscheint, wo wir alle anderen Künste wetteifernd und so vorzugsweise von dem Begehren erfüllt sehen dem Geschmack, dem Bedürfnis und Streben der Zeit Befriedigung und Ausdruck zu gewinnen und zu geben, daß wir die Einführung des Programms in den Koncertsaal für eben so unabwendbar halten, wie die Einführung des deklamatorischen Stiles in die Oper. Diese beiden Richtungen werden trotz aller Fesseln und Hemmnisse siegreich sich entwickelnd ihre Kraft bewähren. Sie sind unabweisbare Nothwendigkeiten eines Momentes in unserem gesellschaftlichen Leben und in unserer sittlichen Bildung geworden, die sich als solche früher oder später Bahn brechen werden. Der Gebrauch Instrumentalkompositionen ein Programm beizufügen ist bereits so tief in das Publikum eingedrungen, daß auch die Musiker aufhören sich gegen dasselbe zu sträuben und es als eines jener nicht mehr zu ändernden Dinge ansehen, die in der Politik mit »faits accomplis« bezeichnet werden. Die Worte eines Schriftstellers, den wir schon einmal citirten, liefern uns einen Beweis hiefür.

„Ein schönes Instrumentalwerk", sagt er, „hat eine viel kleinere Anzahl verständnisfähiger Hörer zu gewärtigen als die Oper: um es ganz zu genießen, bedarf es wirklicher Kunsteinsicht, eines thätigeren und geübteren Gefühls. Für ein ähnliches Publikum wird das Kolorit immer als Ausdruck gelten; denn wenn es nicht aus Individuen besteht, die sich ein abstraktes Ideal zu bilden vermögen, — was von einem ganzen Auditorium, so auserlesen es auch sein möge, nicht voraus-

zusetzen ist —: so wird es eine Symphonie, ein Quartett oder ein in dieses Fach schlagendes Stück niemals anhören, ohne sich während der Aufführung je nach dem grandiosen, lebhaften, ungestümen, heiteren, sanften oder schwermüthigen Charakter des Stückes ein Programm zu entwerfen. Vermittelst dieses Kunstgriffs assimiliren die Zuhörer der meisten Koncerte die Instrumentalmusik mit dem Ausdruck gewisser leidenschaftlicher Gefühle; sie stellen sich eine Handlung vor, die zu anderen im Gegensatz steht, wie Individuen unter sich. Ich spreche hier von den Gebildetsten; denn für Viele, oft für die Meisten, ist die Instrumentalmusik nur ein rein sinnlicher Genuß, wenn nicht gar ein langweilendes Räthsel. Für sie hat Instrumentalmusik weder Kolorit noch Ausdruck, und ich weiß in der That nicht, was sie darin suchen."[1])

Diese Worte belegen, daß es sich nur darum handelt, eine schon bestehende Macht auch officiell anzuerkennen, um ihrer Bewegung eine größere Freiheit zu sichern und die ihr entgegenstehenden Übelstände beseitigen zu helfen, so daß sie hinfort nicht mehr heimlich, sondern in der bewußten Ruhe, welche der gesicherte Erfolg verleiht, an ihrem Bestehen und ihrem Ruhme weiter arbeite.

Das gesungene Wort hat von jeher eine Verbindung zwischen der Musik und literarischen oder quasi-literarischen Werken veranlaßt und hervorgerufen. Das gegenwärtige Streben aber gilt einer Verschmelzung beider, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt erreicht werden konnte. Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf. Wäre es möglich, fragen wir, daß nach dem allen und nachdem sich die Musik in ihrer modernen Ära bereits so weit entfaltet hat, ihr diese Verschmelzung, welche doch unverkennbar aus moderner Gefühlsweise und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung erblüht ist, verderblich werden könnte? Aus welchem Grunde sollte sie, die sich der Tragödie des Sophokles und Pindar's Oden so unzertrennlich verbunden hat, Bedenken tragen, sich in anderer, aber dennoch adäquater Weise mit Werken zu verschmelzen, die aus einer dem Alterthum

1) Fétis.

unbekannten Inspiration hervorgegangen sind, sich mit Namen wie Dante und Shakespeare zu identificiren? Und gerade hier auf dem Gebiet der Poesie der neuen Zeitrechnung warten reiche Schachte auf kühne Steiger. Aber sie sind von Berggeistern bewacht, welche denen, die sich ihrem Eingang nähern, Feuer und Rauch ins Gesicht blasen und, wie die von Voltaire mit Kohlen verglichene Verleumdung, alles schwarz machen, was sie nicht verbrennen, und den nach jenen Schätzen Lüsternen mit Blendung, Erstickung, ja mit gänzlicher Vernichtung bedrohen.

Leider müssen wir eingestehen, daß zwischen den berufenen und den professionellen Musikern ein heimlich lodernder, aber unversöhnlicher Streit besteht. Die letzteren halten sich, wie die Pharisäer des alten Bundes, an den Buchstaben des Gesetzes, selbst auf die Gefahr hin seinen Geist zu tödten. Sie sind ohne Verständnis für die im neuen Testament geoffenbarte Liebe, für den Durst nach dem Unendlichen, für den Traum von einem Ideal, für das Streben nach dem Poetischschönen unter allen Formen. Sie leben nur von der Furcht, verstehen und predigen nur die Furcht, ja für sie ist die Furcht — und zwar eine andere als die Furcht des Herrn — Anfang und Ende aller Weisheit. Sie kleben am Wortlaut des Gesetzes mit der Kleinlichkeit jener Herzen, deren Inneres sie nicht belehrt, daß die Erfüllung der Verheißungen in der Abstellung des Opfers, im Zerreißen des Tempelvorhangs liege; ihre Weisheit besteht in rechthaberischem Streiten, in sterilen müßigen Untersuchungen über Subtilitäten der Regel. Sie leugnen, daß es für die Meister der Vergangenheit eine größere Ehrenbezeugung ist den von ihnen in ihren Werken niedergelegten Keim der Kunstentwickelung aufzusuchen, als knechtisch und gedankenlos die leeren Formen nachzubilden, deren Luft- und Lichtinhalt jene zu ihrer Zeit vollständig ausgesogen haben.

Im Gegentheil zu ihnen behaupten die berufenen Musiker jenen Patriarchen größere Ehre damit zu erweisen, daß sie die von ihnen behandelten Formen für erschöpft und Nachahmungen derselben nur als Kopien von geringem Werth ansehen. Sie kennen die Hoffnung nicht, welche wähnt auf den von Riesen gemähten Feldern noch

Ernten einsammeln zu können, und leben dem Glauben das von ihnen begonnene Werk nur dadurch fortzusetzen, daß sie, wie jene zu ihrer Zeit, neue Formen für neue Gedanken, neue Schläuche für neuen Wein schaffen.

Den Erfolgen Berlioz' stemmte sich von Anfang an wie ein unübersteiglicher Damm jene akademische Aversion gegen jedes Kunsterzeugnis entgegen, das nicht nach einem traditionellen Ideal, nicht nach dem Schlendrian der Gewohnheit geformt, durch eine Beschwörungsformel in das Dasein gerufen wird, welche dem alten Ritus fremd ist. Jeder Musiker, welcher mit der heutigen Kunst Schritt halten will, wird eben doch mit oder ohne hohe obrigkeitliche Bewilligung aller titulirten und nicht titulirten Herren Professoren, selbst den erlauchten Direktor des pariser Konservatoriums inbegriffen, welcher die von Berlioz veranstalteten Koncerte ziemlich regelmäßig besuchte, um, wie er sagte, „zu lernen, wie man es nicht machen soll", die Partituren dieses Meisters studiren müssen, gerade um zu sehen, wie man es heute macht und „wie man es machen soll."

Lassen es doch selbst die heutigen sogenannten Klassiker oder Konservativen nicht daran fehlen, verstohlen abgelauschte Ideen und Effekte dieser Partituren zu benutzen und sogar im äußersten Fall zuzugestehen, daß Berlioz allerdings „Talent zur Instrumentation" und „Geschick zu harmonischer Kombination" entfalte. Das aber wollen sie nicht einsehen, daß er nur darum Talent zur Instrumentation und harmonischen Kombination entfalten kann, weil er einer von den Künstlern ist, von denen wir so eben sprachen, welche in Folge des umfassenden Ausdruckes ihres Gefühls und der freieren Entfaltung ihrer Individualität die Form ausdehnen, bereichern, geschmeidig machen. Die neidvolle Heuchelei seiner Gegner besteht gerade darin, daß sie ihm das Lehrgeld nicht zahlen wollen, das sie ihm doch vor ihrem Gewissen schulden, und daß, während sie in ihren vier Wänden ihm alle Federn ausrupfen, die sie zu ihrem eigenen Putz gebrauchen können, sie auf offenem Markte alles das laut in den Koth ziehen, was sie ihm nun und nimmermehr nachzumachen im Stande sind. Wir kennen manche, die gegen Berlioz wüthen, trotzdem es ihre besten Werke verstümmeln würde, wenn man alles

das herausnehmen wollte, was sie ihm zu verdanken haben. Wir wiederholen es: nicht seine ungewöhnliche Behandlung der Form ist der unverzeihlichste Fehler, den sie Berlioz vorwerfen — ihr gegenüber werden sie vielleicht sogar zugeben, daß er durch neue Wendungen der Kunst einen Dienst erwiesen hat —, sondern, was sie ihm nie verzeihen werden ist, daß ihm die Form nur eine dem Inhalt nachstehende Wichtigkeit hat, daß er nicht, wie sie, die Form um der Form willen pflegt, daß er zugleich Denker und Dichter ist.

Die erwähnte zu immer größerer Innigkeit sich entwickelnde und verhältnismäßig mit außerordentlicher Schnelligkeit gedeihende Verbindung von Musik und Literatur, gewinnt merkwürdigerweise trotz der nicht hinter ihr zurückbleibenden lebhaften Opposition der professionellen Musiker und Literaten immer festeren Boden. Beide sind mit gleicher Heftigkeit, mit gleichem Widerwillen gegen sie. Die letzteren, die Literaten, sehen mit scheelen Augen ihr Eigenthum in eine Sphäre übergehen, in welcher es abgesehen von dem Werthe, den sie in dasselbe legten, eine neue Geltung erhält; die ersteren empören sich gegen eine Verletzung ihres Gebiets durch Übertragungen von Elementen, mit denen sie nicht umzugehen verstehen. Die Tondichter haben demnach mit zweierlei Feindseligkeiten zu kämpfen, sie gerathen zwischen zwei Feuer. Doch wird ihre Schwäche durch die Macht der Dinge gestärkt. Denn mag es anerkannt sein oder nicht, so steht es doch fest, daß beide Künste mehr, als es jemals der Fall war, sich zu einander hingezogen fühlen und nach innigster Vereinigung streben.

Die Kunst reproducirt durch die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen die unendliche Mannigfaltigkeit der Organisationen und Eindrücke. Es giebt Charaktere und Gefühle, die nur in der dramatischen Kunst zu ihrer vollen Entwickelung gelangen können; es giebt andere, die den Rahmen und die Schranken der Bühne durchaus nicht ertragen. Dieses fühlte Berlioz. Von der Kirche, wo die musikalische Kunst manches Jahrhundert hindurch ausschließlich ihren Sitz hatte und von wo ihre Meisterwerke nur spärlich in die Außenwelt drangen, siedelte sie auf das Theater über, um hier ganz im Gegensatz zu früher eine Art Generalquartier, eine offene

Tafel aufzuschlagen, an welcher jeder seine Inspirationen in jedem beliebigen Genre vernehmen ließ. Es gab eine Zeit, in welcher es schwerlich einem Musiker in den Sinn gekommen wäre, sich nicht für geeignet zu halten dramatische Werke zu komponiren. Es schien, als ob mit der Aufnahme in die musikalische Zunft oder Brüderschaft auch die Befähigung, Ermächtigung und Verpflichtung erlangt und übernommen sei, eine gewisse Anzahl großer oder kleiner, romantischer oder komischer Opern zu liefern. Wetteifernd eilten alle auf diese allen freundlich eröffnete Arena. Doch wenn das Terrain der Bretter sich als schlüpfrig erwies, dann krochen die einen, während andere auf dem Seile tanzten, andere sich anstatt mit einer Balancirstange mit einer Keule versahen und, sobald sie sich im Gleichgewicht zu erhalten suchten, ihre Nachbarn auf die Köpfe schlugen und wieder andere goldene Schlittschuhe an ihre Füße schnallten und mit ihrer Hilfe den Troß armer Teufel, der hinkend hinterdreinkeuchte, weit hinter sich zurückließen.

Nur einige hatten gleich dem antiken Götterboten Flügel am Haupte und Flügel an den Fersen — eine Gabe, welche der Genius in ihre Wiege gelegt hatte und welche ihnen gestattete, wenn sie auch nicht immer besonders schnell vorwärts kamen, doch sicher dem Gipfel zuzufliegen. Und obgleich diese letzteren, hier wie anderswo, sehr in der Minorität blieben, zwangen sie dennoch ihre Nachfolger ihre Leistungen derartig zu steigern, daß ein Zeitpunkt eingetreten zu sein scheint, welcher viele zu der Frage veranlassen sollte: ob die Art von Pflichtgefühl, welches sie treibt sich diesem Gewühl anzuschließen, nicht ein Vorurtheil sei? Ja, diejenigen, die vom Ruhme mehr als einen von der Gegenwart zu diskontirenden Wechsel, mehr als eine vergoldete Papierkrone verlangen und nicht nach künstlich fabricirten Blumen Sturm laufen, — sie sollten sich fragen, ob sie wirklich dazu geschaffen sind, ihre Kraft auf diesem Felde, zum Lauf und Wettlauf in diesen engen Schranken zu verbrauchen? ob nicht möglicherweise ihre Anlagen sie zu ideelleren Regionen hindrängen? ob ihre Anlagen nicht in einem von weniger hemmenden Gesetzen beherrschten Gebiet einen höheren Aufflug nehmen würden? ob ihre dann freier gewordene Phantasie nicht vielleicht eine jener Atlantiden, jener seligen Inseln oder un-

bekannten Gestirne entdecken würde, nach welchen alle Meeres- und Himmelskundigen forschen? Wir unsererseits sind überzeugt, daß nicht jedes Genie seinen Flug auf die engen Grenzen der Bühne zu beschränken vermag und in Folge dessen gezwungen ist sich ein neues Dasein zu bilden.

Vielen erscheint es als ein absurdes, um nicht zu sagen profanirendes Beginnen, ein fremdes Element in die Instrumentalmusik einführen und hier heimisch machen zu wollen — ein Element, das die freie Bewegung des Gefühls durch bestimmte, der Vorstellung im Voraus gegebene Objekte beschränkt, den Komponisten zu einer poetisch zu formulirenden Konception, die er literarisch zu vertreten hat, zwingt und die Aufmerksamkeit des Hörers nicht allein auf das musikalische Gewebe, sondern auch auf die durch seine Konturen und Reihenfolge ausgesprochenen Ideen lenkt. Wie sollten sie nicht vor Berlioz, dem Vertreter dieser Richtung, ihr Haupt verhüllen und ihr Barthaar ausraufen, vor ihm, der dieses Beginnen so weit treibt, daß er in die bis jetzt absolut unpersönliche Symphonie die Stimme des Menschen durch Symbolisirung als gegenwärtig ertönen läßt? — vor ihm, der es wagt in die Symphonie ein anderes Interesse zu legen als das bisherige und sie durch ein Element neuer Art zu beleben? — vor ihm, der nicht damit zufrieden ist die Klagen allgemeiner Trauer in sie zu ergießen, die Hoffnungen aller aus ihr ertönen zu lassen, aus ihrem Brennpunkt alle Affekte und Erschütterungen, Leiden und Gluthen ausströmen, die im Herzen der Menschen, ja der Menschheit pulsiren, sondern alle ihre Mittel und Kräfte sich zu eigen macht, um sie zum Ausdruck der Leiden und Empfindungen einer bestimmten Individualität, die aber ganz Ausnahme ist, zu entfalten?

Hinter die Einwendungen gegen das Programm seitens der Musikfreunde versteckt sich häufig die Furcht in der subjektiven Freude am Hören gehemmt zu werden. Weil die Freude derer, welche bei orchestralen Werken einen poetischen Inhalt neben dem musikalischen verfolgten, immer eine so durchaus freie, ungehinderte, subjektive war, so will es ihnen scheinen, als würde diese Freude verkürzt, als wäre es eine Vergewaltigung ihrer Phantasie, wenn

diese dem, was sie hört vollständig skizzirte Bilder unterlegen, Gestalten gerade so schauen und annehmen soll, wie der Autor es gewollt.

Die Wirkung, welche bisher die rein=instrumentale Musik auf poetische Gemüther ausgeübt hat, läßt sich vielleicht mit der ihnen von antiken Bildwerken gewordenen vergleichen. Auch diese stellen in ihren Augen, gleich jenen, mehr gewisse Erregungen der Seele hervorrufende Leidenschaften und Formen als bestimmte Individuen dar, deren Namen sie allerdings tragen, die aber doch meistens allegorisirte Ideen sind. So ist für sie Niobe nicht dieses oder jenes von einem oder dem anderen Mißgeschick betroffene Weib, sondern der erhabenste Ausdruck höchsten Leidens. Sie sehen in Polyhymnia nicht eine bestimmte Persönlichkeit, welche in bestimmter Rede oder Handlung begriffen ist: sie ist ihnen vielmehr eine sichtbare Darstellung von Schönheit, Harmonie, Reiz und Zauber, jener hinreißenden und doch sanften, ruhigen Überzeugungskraft, deren Beredtsamkeit sich in einem einzigen Blicke zu koncentriren vermag. Minerva ist ihnen nicht nur die blauäugige göttliche Rathgeberin des schlauen Ulysses: sie erscheint ihnen als edles Symbol jener Begabung unseres Geistes, die zugleich urtheilt und erräth, die, mit allen Attributen der Kraft ausgestattet, mit allen Waffen des Krieges gerüstet, dennoch Freundin der Ruhe ist, die, obwohl die Lanze und den Harnisch tragend, doch den Frieden verheißenden Ölbaum als ihre schönste Gabe sprießen und gedeihen läßt, die im Besitz der furchtbaren Ägide nichts von der Güte und Anmuth ihres Lächelns, nichts von dem langsam sich senkenden Rhythmus ihrer Bewegungen verliert.

Eines der großartigsten Meisterwerke moderner Kunst, die „Viktorien" von Rauch in der Walhalla, dürften vielleicht das treffendste Beispiel für den symbolischen Charakter der Bildhauerei geben. Das Alterthum faßte die Viktorien als Göttinnen auf, die dem Menschen das Siegeszeichen herniederbringen und durch ihre Lorbeerkrone das Haupt des Siegers weihen. Selbst die ergreifendste von allen schließt sich von dieser Auffassung nicht aus; wir meinen jene, welche mit tiefer Trauer in den Zügen, mit sprechender Gebärde des Mitleids, als wäre sie mit allen Schmerzen, mit allen

höchsten Opfern vertraut, mit welchen der errungene Triumph erkauft war, ihre Krone dem Sieger darreicht. — Nicht so die Viktorien Rauch's. Obgleich jede von ihnen dem eigenthümlichen Eindruck entsprechen könnte, welchen der Erfolg je nach den Bedingungen, unter denen er erkämpft wurde, in verschiedenen Naturen hervorbringt, so drücken sie doch ebenso auch die Stimmungen aus, welche einander im Herzen des Überwinders folgen. Und so betrachtet, stellt jede derselben einen anderen Moment jener höchsten Erregungen dar, welche der Sieg in einer heroischen Seele hervorruft.

Rauch's „Siegesgöttinnen" — sechs Statuen — sind von so blendender Schönheit, daß schon ein erster Anblick genügt, um jenes leise Beben in uns zu erwecken, das der Erschütterung der tiefsten Saiten unseres Innern vorangeht. Betrachtet man dieselben der Reihe nach, so erschließt sich bald der Sinn der Modulationen, mit welchen der Dichter-Bildhauer das Thema variirt.

Die erste Viktoria[1]) scheint den Schauplatz des Triumphs zu betreten. Ihre ganze Gestalt verräth die Schauer, unter welchen bei der ersten Siegeskunde die Seele des Helden erbebt, ohne noch einem anderen Gefühle Raum zu geben, als einem unbestimmten Entzücken, ohne noch einen anderen klaren Gedanken in seinem Geiste aufkommen zu lassen, als die Gewißheit des Erfolgs. „Ich — ich siegte!" ruft er überströmend und erschauernd in dem Gefühl der eigenen Kraft aus und ergreift die Palmenkrone und setzt sie auf sein Haupt.

Die zweite Figur, in sitzender Position, erscheint ruhig und gesammelt. Selbst bekränzt, hält sie einen Kranz in jeder Hand und scheint zu erwägen, auf wessen Haupt sie ihn drücken solle. In ihr finden wir den Moment in dem Seelenleben des Triumphators wiedergegeben, in welchem er darüber sinnt, wie durch weise Gerechtigkeit gegenüber den Theilnehmern an seinen Kämpfen, durch Vergütung ihrer Verluste und Belohnung ihrer Mühen seine Eroberung zu befestigen.

1) Wenn wir die Reihe derselben rechts am Eingang der Walhalla zu betrachten beginnen.

Die dritte senkt, wie bedrückt von der Last ihrer Krone, düster nachdenkend das Haupt. Lässig hält sie den das Scepter der Herrschaft symbolisirenden Zweig und erfaßt ihr faltiges Gewand, als wolle sie es schützen vor einer Blutlache. Es ist der Augenblick, in welchem das in Betrachtung aller Opfer des Sieges versenkte Herz von Trauer erschüttert und doch seine Erschütterung verbergend sich fragt: ob der Glanz des Ruhmes auch wirklich alles Leid überstrahle. Hier sind Reinheit und Schwermuth, Anmuth und Hoheit so innig vereint, daß wir wie gebannt vor dieser idealen Verkörperung eines der dunkelsten Probleme menschlichen Geschickes: der Enttäuschung, welche selbst den Triumph begleitet, stehen bleiben.

Auch die vierte Figur bewahrt noch im Ausdruck ihres Mundes einen Charakter bitteren Leidens, doch ist die Angst und Beklommenheit bereits in dem ruhigen Frieden der Stirne überwunden; sie zeigt an, daß die Sicherheit eines reinen Bewußtseins und der Glaube an eine gerechte Sache der Seele die Ruhe zurückgewonnen habe. Mit edler Bescheidenheit hält sie ihre Kränze, ihr Blick ist träumerisch, wie der des Denkers, für den jeder Sieg nur ein Ausgangspunkt zu neuen Erfolg verheißenden Thaten ist.

Die fünfte ist so wunderbar schön und ausdrucksvoll, daß sie das Auge entzückt, die Sinne berauscht und uns berührt und erhebt wie eine Erscheinung aus höherer Welt — so feurig-lebendig durchströmt der Pulsschlag des Lebens ihre zauberhaft harmonievollen Glieder. Sie strahlt nicht allein von eigener freudiger Bewegung: aus ihr spricht zugleich der allgemeine Jubel über den großen Sieg einer großen Sache. Die ganze in solchen Stunden alle Herzen elektrisirende Luft scheint sie auszuathmen und Ehre und Glanz des Erfolges freigebig allen mittheilen zu wollen; denn obwohl sie auf einem steilen und schmalen Felsstück sitzt, der ihr kaum Raum gewährt, so hält sie ihren Eichenkranz, als wolle sie ihn einer ganzen zu ihren Füßen versammelten und solches Preises würdigen Menge zuwerfen.

Die sechste Siegesgöttin endlich personificirt jene süße Trunkenheit, die aus einem Konflikt verschiedener außerordentlicher Aufregungen des Gemüths entsteht, doch keine überwiegen läßt, so daß die

Seele in einer Exaltation sich befindet, welche nur den Wonnetaumel der Freude, in welchen sich selbst die Erinnerung an den eigentlichen Grund dieser Wonne aufgelöst hat, festhält. Ohne Nachgedanken überläßt sich in ihr das befriedigte, volle Herz der Freude, mit seligem Lächeln, anmuthsvoller Bewegung, mit entzücktem Blick und freundlich gewinnender Geberde gegen alle. —

Ganz so, wie im Marmor dem Auge allgemeine von der Kunst formulirte Begriffe entgegentreten, verlangt das Ohr nach Ähnlichem von Seiten der Instrumentalmusik. Den Gebildeten ist die eine Symphonie ein höchster Ausdruck der verschiedenen Phasen eines leidenschaftlich freudigen Gefühls, die andere ist ihnen ein Ausdruck einer elegischen Trauer, jene erzählt ihnen von einer heroischen Begeisterung, und aus dieser hören sie die Klagen über ein Unersetzliches. Wenn sie demnach im Kunstwerk den abstrakten Ausdruck allgemein menschlicher Gefühle zu suchen und zu finden gewohnt sind, so muß sie eine natürliche Abneigung gegen alles erfüllen, was darauf hinausgeht, diesem Allgemeinen einen konkreten Charakter zu geben, es zu einem Besonderen zu machen und auf eine bestimmte Individualität zurückzuführen. Gewiß haben sie den unbestreitbaren Anspruch, ja die unveräußerliche Pflicht jene Art des Schaffens aufrecht erhalten wissen zu wollen: — soll aber darum anderen Kunstgattungen das Recht des Daseins beengt oder gar entzogen werden? Sollen diejenigen, die von ihrem Genius und dem Geiste der Zeit zur Erfindung und zum Gusse neuer Formen sich getrieben fühlen, unter das Joch bereits fertiger Formen gebeugt werden? Und wäre dabei nicht zu befürchten, daß sie Leistungen, die ihnen vortrefflich gelingen würden, aufgeben, um ihre Bestimmung in Bestrebungen zu verfehlen, welche nicht in der Natur ihrer Inspiration liegen?

IV.

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse an einem der bedeutenderen und der Richtung des Programms angehörenden Werke zu unter-

suchen, inwiefern die Instrumentalmusik dem Rahmen desselben genugthun kann — was sich am ehesten erreichen lassen dürfte, wenn man hiebei die specielle und technische Analyse überginge, dagegen aber die symphonischen Gebilde, die durch irgend eine Textbeilage — also durch ein Programm — Veranlassung hiezu bieten, einer poetischen Schätzung unterziehen würde. Auf diese Weise ließe sich vielleicht dahin gelangen, eine klare Einsicht über das zu gewinnen, was auf diesem Wege möglich und nicht möglich ist, um sodann ein Ziel ins Auge fassen zu können, das zu erreichen — ohne deshalb den alten specifischen Begriff der Symphonie aufzugeben — bereits manches neues Moment, wie beispielsweise die Charakterisirung von Personen (im „Harold") oder Leidenschaften (in der »Sinfonie fantastique«) durch eine wiederkehrende Melodie in die Symphonie eingeführt worden ist[1]).

Um in der Instrumentalmusik einen der „philosophischen Epopöe" analogen Gedanken durchzuführen, mußte Berlioz eine neue den modernen Bedürfnissen des Künstlers entsprechende und seiner Kunst Genüge leistende Methode erfinden. Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, daß er ein Individuum durch eine Melodie symbolisirte und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten ließ, so daß sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisirung erreichte Berlioz die Möglichkeit nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Scenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen.

---

1) In den beiden Symphonien — in der »Sinfonie fantastique« oder »Épisode de la vie d'un artiste« und dem „Harold" — tritt Berlioz als Erfinder des Leitmotivs auf, welches von ihm Meyerbeer, dann R. Wagner übernahm und von letzterem zum musikalisch-dramatischen System ausgestaltet wurde. Das erste Leitmotiv zeigt sich in der »S. fantastique« in der von Berlioz »L'idée fixe« genannten melodischen Phrase. D. H.

Diese Neuerung ist so weittragend, daß, wer sie ohne Vorurtheil und ohne Vorsatz der Opposition à tout prix prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muß, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.

Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwickelung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppirung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet. Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponirten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bildercyklus vom Auge aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug giebt, genießt den Vortheil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.

In der „Haroldsymphonie“ ist zunächst eine Neuerung und eine Erfindung wahrzunehmen: das poetische Programm und die charakteristische Melodie.

Berlioz giebt in wenigen kurzen Andeutungen eine Übersicht der Ideenfolge seines musikalischen Gedichtes, jedoch ohne ein vollständiges Gedicht in Worten beizufügen oder auch sich mit einem bloßen Titel, der uns den gewundenen Laubgängen unserer Phan-

tasie überlassen würde, zu begnügen. Diese Methode hat man, ohne weder ihre Vortheile noch ihre Nachtheile zu prüfen, wie eine nicht zulässige Klageschrift zurückgewiesen. Doch zweifeln wir nicht, daß eine verständnisvollere Kritik es übernehmen wird, Berlioz die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen zu vergüten. Indem wir nun die „Haroldsymphonie" Schritt für Schritt durchwandern, und hiebei in erster Linie die Ideenassonanzen nachzuweisen beabsichtigen, welche das Programm in Verbindung mit der charakteristischen Melodie durch eine Folge von instrumental-musikalischen Bildern hervorzubringen vermag, werden wir bei der technischen Ausführung nur dann verweilen, wenn ihre Originalität und Anlage, selbst da wo es sich nicht um specielleres Eingehen handelt, zu hervorragend erscheinen, um nicht mindestens vorübergehend angedeutet und berührt werden zu müssen.

Unter den symphonischen Werken, welche wir Berlioz verdanken, scheint „Harold" dasjenige zu sein, dessen Zuschnitt noch am ersten den gewohnten Koncertaufführungen und ihrem Publikum entsprechend sein dürfte. Trotz allem, durch was sich dieses Werk von seinen Genossen gleicher Gattung unterscheidet, stört es nicht so entschieden wie andere Werke des Autors die Gewohnheiten sowohl der Ausführenden als des Publikums, in Folge dessen es auch in Paris, wie in Deutschland von Künstlern und Liebhabern am besten gekannt ist. Es fällt darum auch die Befürchtung weg, alle unsere Leser den Eindrücken fremd zu finden, deren Gesammtbild wir hier entwerfen möchten, und wir dürfen voraussetzen, daß die Erinnerung vieler unter ihnen der Unzulänglichkeit des beschreibenden Wortes da zu Hilfe kommen wird, wo dasselbe zu schwach und zu matt ist, um den unmittelbaren Reiz und Zauber der Kunstwerke — so gern es auch die Aufgabe ihrer Beurtheilung übernimmt — schildern zu können.

Sie werden zu diesem Hilfsmittel mehr als einmal ihre Zuflucht nehmen müssen, um eine Skizze zu ergänzen, welche nur mit der Absicht vor das Publikum tritt, die poetische Konception des Tongedichtes anschaulich zu machen, ohne polemische und Kontroversfragen über Einzelheiten und Anwendung technischer Mittel,

welche diesem Komponisten gegenüber einen bereits so heftigen Meinungsaustausch hervorgerufen haben, berühren zu wollen. Erörterungen, wie die stattgefundenen, halten wir für höchst unfruchtbar; denn zuletzt kommen doch alle bei dem Punkte an, über den niemand hinaus kommen kann und welchen wir in dem Zusammentreffen physischer Empfindung mit geistiger Einwirkung erblicken —, ein geheimnisvoller Moment, vor welchem Materialisten, wie Spiritualisten als vor einem unlösbaren Problem stehen bleiben. Setzt man mit den ersteren allen Eindruck auf Rechnung der Nerven, wodurch nichts erklärt und nichts gelöst wird, oder setzt man im Gegensatz zu ihnen mit den letzteren eine unvermittelte Thätigkeit der Seele voraus, oder endlich nimmt man die hervorgerufene Erschütterung als den Durchschnittspunkt der beiden Gegensätze an, über deren wesentliche Verschiedenheit kein Zweifel waltet, während sich durchaus nicht bestimmen läßt, wo dieselben aufgehoben, wo wiederhergestellt erscheinen: — so wird in keinem Falle jemand dahin gelangen, mit Bestimmtheit beweisen zu können, daß diese oder jene Sensation eine angenehme sein muß und daß sie in dieser oder jener Weise unser immaterielles Sein berührt. Nur der allmähliche oder schnelle Eingang, den eine Kunstform bei einer entschiedenen Mehrheit findet, oder das beharrliche Ablehnen derselben entscheidet einzig für oder wider die Versuche eines echten Künstlers, der mittelst sinnlicher Sensationen geistige Wirkungen hervorzubringen strebt.

Die Frage: warum die Symphonie, mit der wir uns augenblicklich beschäftigen, den Namen „Harold" führe? ob mit diesem Titel irgend eine besondere Bedeutung oder Erinnerung verbunden sei? ist uns schon öfter entgegengetreten. Beim Hören des Werkes überzeugt man sich jedoch bald, auch wenn man das Programm nicht kennen sollte, daß die getroffene Wahl eines Helden keine zufällige ist und daß der Autor hier gewiß nicht den großen skandinavischen Krieger noch den königlichen Besiegten von Hastings im Sinne hatte. Das Gedicht, in welchem Byron unter diesem Pseudonym auftritt, hatte schon Lamartine auf den Gedanken gebracht, ihm eine Schlußhymne anzufügen. Der edle, tiefsinnige

Wanderer, welcher seinen Weg mit Blättern einer schwermuthsvollen Trauer bestreute, hatte jedoch nicht alle Gemüthsbewegungen berührt, die jene Fahrt erwecken konnte. Anderen Poeten blieb noch eine Nachlese übrig, die sein Gang nur leise gestreift hatte, und die Erschütterungen jenes großen Herzens zitterten in den ihrigen nach. Beim Anhören der Monodie, welche in der Symphonie gleichen Namens die Persönlichkeit Harold's bezeichnet (sie ist der Bratsche anvertraut, deren Sonorität die Trauer und erloschene Färbung der Enttäuschung besser als die Geige, welche für diese abnormen Empfindungen zu viel Kolorit hat, wiederzugeben im Stande ist) tritt dem Hörer sogleich die unsägliche innere Gedrücktheit des Pilgers jenseits der Meere entgegen, deren Ausdruck zu gut getroffen ist, um ihn nicht sogleich auf die Vermuthung zu bringen, daß Berlioz von derselben Idee beherrscht war wie Lamartine, nur daß er den Verbannten in anderen Umgebungen und unter anderen Eindrücken vorführen wollte — den Verbannten, der nicht vor sich selbst entfliehen kann und den

»The blight of life, the demon thought —«

von Zone zu Zone treibt. [1])

Mächtig angezogen von dem Zauber jener hohen Gestalt, welche Italien durchwandernd sich vor jeder Reliquie gebeugt und jeden Genius gegrüßt hatte, deren Herz widerklang gegenüber dem Weheruf jeder überzeugungsmüthigen Seele und bebend jeder Frage des Leidens Antwort gab, Enthusiasmus dem Märtyrer, Mannesthränen entschwundenem Ruhme widmete, — welche die Niobe der Nationen zu elegischen Gesängen begeisterte, wie sie nur eine unbefriedigte, verzagende, giftkranke Seele zu singen vermag, zu Bildern, wie Schatten der Vergangenheit sie im Dichter erwecken, zu Gedanken, wie sie des Denkers Haupt umdrängen, wenn er die Geschicke der Völker erwägt, zu Klängen innigster Demuth, wie sie dem Christen sich entringen, der den Allbewegenden anbetet — mächtig angezogen, sagen wir, von dem Zauber dieses lebendigen Phantoms war Berlioz ohne Zweifel von dem Gedanken erregt, wie dieses

---

1) »Childe Harold.«

von zersetzender Bitterkeit getränkte und in so beredten Strophen nach Ausdruck ringende Herz voll geschlagen haben würde, wenn es vor seinen tiefen und schwermüthigen Betrachtungen in ein weniger geschichtliches, in ein beengteres, aber zugleich mehr unmittelbares lebendiges Medium geflüchtet wäre.

Ihn störte die stolze Miene des englischen Lords, der den Verfall menschlicher Größe beklagte, der vor den mit unsterblichen Namen gezierten Gräbern wie vor Ruhestätten seiner Ahnen trauerte und ihre melancholische Stille dem Ruf und den Stimmen der Lebenden vorzog. Berlioz, der selbst bei den heftigsten Anfällen misanthropischen Überdrusses niemals einer gänzlichen seelischen und geistigen Apathie unterlag, mochte sich wohl gegen diese stillschweigende Geringschätzung der üppigen Natur und der Italien immer belebenden und seinen schönen Leib mit dem frischen Blut ewiger, unverwelklicher, glühender Jugend durchströmenden Leidenschaften auflehnen. Er verwarf den dem Namen zugefügten Titel »Childe«, der bei aller seiner Einfachheit unter feudalem Schatten und bescheidener Bedeutung den Rang durchschimmern ließ, welchen Lord Byron, ein Sproß hoher Ahnen, sich anwies, wenn er in der Hierarchie der Poeten sich zuweilen mit dem bloßen Vasallenthum begnügte und Goethe als seinem Lehnsherrn Huldigung und Dienstpflicht leistete, wie in der Widmung seines „Sardanapal." Harold, wie ihn Berlioz sich dachte, läßt sein Wappenschild unter Spinngeweben verwittern, giebt selbst seinen Titel »Childe« der Vergessenheit anheim und gedenkt nur seines verzehrenden Leides, seines düstern Trübsinns. Berlioz sinnt den Kontrasten nach, welche das himmlisch heitere Italien in einem von Täuschung müden und von Schmerz übersättigten Herzen in unmittelbarer Berührung erzeugen mußte, wenn es einmal aus dem Kerker philosophischen Brütens, der großen Schatten der Vergangenheit vergessend, in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben einer Bevölkerung träte, welche die Freude des Daseins dem Ruhm der Grüfte vorzieht.

Die Symphonie ist »Harold en Italie« betitelt und die Absicht des Komponisten demnach nicht zu verkennen, die Eindrücke wieder-

geben zu wollen, welche die herrliche Natur dieses Landes, der ungestüme und sinnlich glühende und liebende Charakter seiner Bewohner auf eine an Schmerzen siechende Seele, wie die des Harold in der Monodie der Symphonie, machen mußte. Wir sehen hier den Wanderer im Schoß einer zauberischen Umgebung von brennendem Schmerz, von jener nie zu stillenden Unruhe, jener Enttäuschung des Geistes, jener unseligen Stimmung erfüllt, deren Typus in der Literatur Byron geblieben ist, obgleich „René" aus noch anderen als Anciennetätsbedenken ihm das ausschließliche Recht streitig gemacht hat.

So würde sich zum Beispiel so ziemlich unbestreitbar nachweisen lassen, daß der Held unseres Meisters in gerader Linie von dem träumerischen Kinde der wilden Bretagne, nicht aber von dem stattlichen ritterlichen Erben von Newstead abstammt. Der letztere hört keinen Augenblick auf — und wollte er es, er könnte es nicht — Schöngeist und Weltmann zu sein, und ohne Schwierigkeit läßt sich belegen, daß Lord Byron, selbst wenn er die phantastischsten Persönlichkeiten und wildesten Naturen schilderte, sich dieselben nie ohne jene Geistesbildung, ohne jene Überlegenheit der Erziehung und der vornehmen Lebensgewohnheiten denken konnte, wie sie denen eigen sind, die zum Gebieten und Herrschen geschaffen, ein durch Kaste und Geist gleichsam angeborenes Übergewicht in sich fühlen. Derartige Züge treten bei dem an den armorikanischen Küsten entsprossenen Dichter augenscheinlich in den Hintergrund. Chateaubriand sah sein Wappenschild zu gleichgültig verrosten und im Staub verwittern, als daß er sich viel mit seiner Devise hätte beschäftigen sollen, während er unter dem Druck seines unheilbaren Übels — »le vague des passions« — stöhnte und das Unbeschreibliche seines Leidens doch definirte und aussprach!

Um so näher liegt es, das besprochene Werk von Berlioz an diesen romantischen Typus anzuknüpfen, dessen Schmerzen mit den seinigen so verwandt waren, daß er ihm in dem Programm seiner »Sinfonie fantastique« das obige eine Krankheit unseres Jahrhunderts bezeichnende Wort entlehnt — doch ist nur die

erhabene Innigkeit der Schmerzen, deren Gesangesklage „Childe“ aus „René“ gesogen, ganz in den musikalischen Harold übergegangen. Von den übrigen Charakterzügen des britischen Harold konnte die Konception des Tondichters keinen in sich aufnehmen; dagegen giebt sie die unheilbare Trostlosigkeit, das Versiegen aller Quellen der Freude bis zur ironisirenden Verzweiflung, ja bis zum Versagen aller heiß begehrten und gesuchten Regungen der Seele um so kräftiger und unmittelbarer wieder.

Wenn jemals ein Dichter den Zustand eines Herzens geschildert hat, das übersättigt ist ohne genossen zu haben — jenes gründlichste aller Übel, welches man als Überdruß der Seele bezeichnen möchte —, so hat es Berlioz gethan. Sein Held ist so blasirt von halb sinnlich erschöpften, halb im Geiste durchlebten Genüssen, daß wir ihn vor einem der Götter würdigen Mahle den Qualen geistigen Hungers anheimfallen sehen. Ihm ist, als müßten all die purpurnen Früchte, die üppigen Blumen unter dem Hauch seines Mundes zu Asche werden: solch ein tiefer Widerwille, solch ein Nachgeschmack des Nichts, solch ein Moderduft, solche Furcht vor häßlicher Umwandlung hält ihn von jeder Berührung der lockendsten Speise zurück! Sein Leid überbietet alle Tantaluspein: denn er selbst spricht seine Qual und sein Verdammungsurtheil aus, er selbst, aus eigenem Antrieb und Impuls, muß den Zweig des Lebens zurückstoßen und alle Gaben desselben von sich weisend unstillbarem Hunger sich preisgeben, aus eigenem Willen schmachtet er in furchtlosen Zuckungen dem Tode entgegen, ohne die inneren Erschütterungen in Stoicismus versenken und hiemit zum Schweigen bringen zu können, ohne ein Gegengewicht in einem Trunk an jener Quelle zu finden, die jeden Durst stillt und jeder Seelengröße ihre Erquickung bietet — dann Erquickung bietet, wenn das Unglück den Muth in sich trägt die Ruhe durch Hingebung und Entsagen zu erringen und sich so Schritt für Schritt jenen einzigen Schatz erwirbt, dem es ein Glück ist durch Entsagen zu spenden und entbehrend anderen zu geben, was zu genießen ihm selbst versagt ist. — Byron fand den Tod in Griechenland und hat durch sein Ende die Überzeugungen eines edlen Dichterherzens bekräftigt; der

„Harold“ von Berlioz zieht es vor in düsterer Höhle umringt von italiänischen Räubern den Todeskelch zu leeren und mit seinem letzten Hauch einen letzten Fluch über die von ihm verachtete Menschheit auszustoßen.

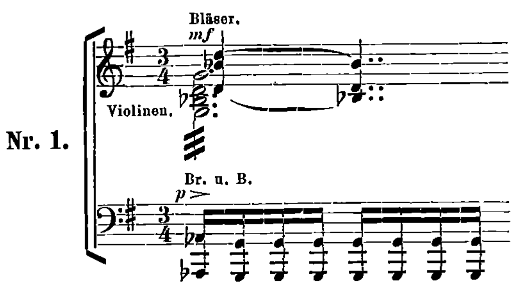
Der erste Theil der Symphonie, überschrieben: „Harold in den Bergen; Scenen der Schwermuth, des Glückes, der Lust“, giebt uns sogleich durch seinen fugirten Anfang Gelegenheit darauf hinzuweisen, wie grundlos die Vorwürfe waren, welche man Berlioz lange Zeit durch die Behauptung machte: er sei kein Eingeweihter in die Geheimnisse des Kontrapunkts. Wie gewöhnlich bei solchen Aussprüchen, stützte man sich auch hier auf das Witzwort eines großen Meisters und stellte dasselbe als ein endgültiges Urtheil hin. „Berlioz“, hatte Cherubini gesagt, „liebt die Fuge nicht — kein Wunder! sie macht sich auch wenig aus ihm.“ Wer sich überzeugen will, wie Berlioz den verbitterten Richterspruch Lügen gestraft hat, mag die meisterhafte Beherrschung des Fugenstils im letzten Theil der »Sinfonie fantastique«, im Trauermarsch in „Romeo und Julie“ und in verschiedenen Theilen des „Requiem“ verfolgen.

Berlioz bricht stellenweise mit der alten Praxis. Aber gerade in solchen Momenten zeigt er hinlänglich die Kraft und Geschicklichkeit der an ihre Stelle getretenen Kombinationen, sowie daß sein Überspringen der alten Vorschriften keine aus Mangel an Wissen und Können entsprungene Vernachlässigung derselben ist, sondern daß es mit vollem Bewußtsein geschieht, um Wirkungen zu erreichen, welche innerhalb der früheren Grenzen geradezu unmöglich waren. Heute allerdings wagt man es kaum mehr jenen Tadel noch auszusprechen. Zu viele Musiker haben bereits diese Partituren gelesen oder gehört, als daß er noch aufrecht erhalten werden könnte. Wir hielten nur die Erwähnung hier für passend, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß, wenn zwanzig Jahre hinreichend waren heftige Meinungen so bedeutend zu modificiren, zwanzig weitere Jahre wohl dazu beitragen dürften, einen noch viel entschiedeneren Einfluß auf dieselben auszuüben.

Wir geben zu, daß ein Anfang wie der der „Harold-Sympho-

nie" nicht mit den Traditionen des Métier übereinstimmt. Wenn sich aber ein Bruch mit fünfzigjährigen Verträgen rechtfertigen läßt, so ist es dieser. Es dürfte schwer sein einen besseren Introitus zu den Empfindungen zu geben, welche die sogleich darauf eintretende Hauptmelodie zum Ausdruck bringen soll. Das erste Fugato-Thema wird von den Streichinstrumenten ausgeführt, wobei durch ein mit ihm alternirendes Gegenthema, welches den Blasinstrumenten übergeben ist, eine eigenthümlich düster-klagende Klangfarbe entsteht. Die letzteren Akkorde zeichnen dann in einer Breite von drei Oktaven auf einem Geigentremolo (Partitur, Seite 2 Takt 9. — Richault, Paris) gleich einem durch graue Wolken unsicher hindurchblickenden Strahl das Harold personificirende Thema, das jedoch hier nur sein Herannahen anzukündigen scheint; denn es steht in Moll, was im Verlauf der Symphonie, trotz aller Modifikationen, nicht wieder vorkommt:

Nr. 1.



(Klavier-Partitur von Fr. Liszt. — Leipzig, Leuckart; Paris, Brandus u. Co., Seite 1, System 5.)

Gleich einem die Landschaft einhüllenden Nebel steigt der fortgesetzte Rhythmus der fugirten Exposition chromatisch empor. Die ersten Anfangstakte werden pianissimo wiederholt und machen den Eindruck einer in Dunst verschwimmenden Fernsicht. Die Harfe tritt in einem letzten Moll-Akkord (Partitur, Seite 4 Takt 7) ein, worauf im folgenden Takte ein heftig betontes Harpeggiren mit Dur einsetzt. Jetzt erklingt die Viola:



Harold tritt ein und seine tiefsinnige Monodie singend scheint er in seiner Sprache die Worte des Dichters wiederzugeben:

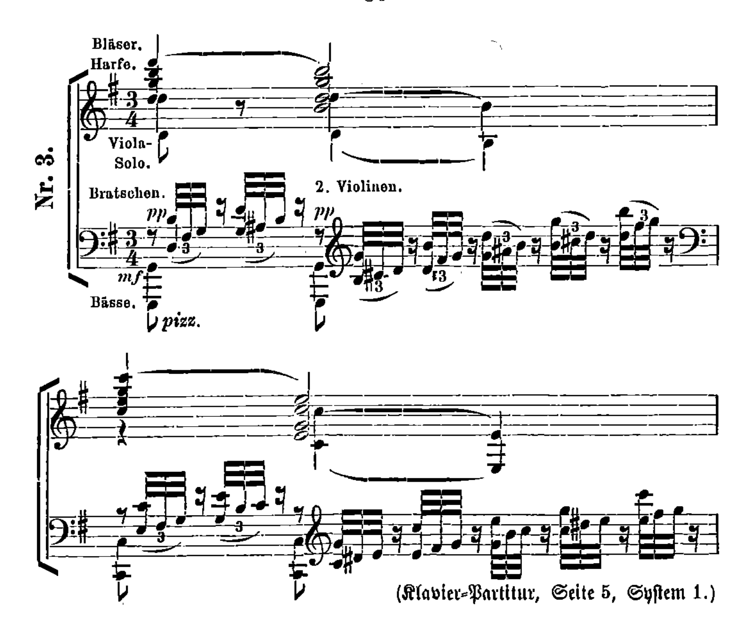
. . . . there are wand'rers o' er Eternity
Whose bark drives on and on, and anchor'd ne' er shall be
. . . .
. . . .
Is it not better, then, to be alone
And love earth only for its earthly sake?
. . . .
. . . .
I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture; I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshy chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.

(Childe Harold. Canto III.)

Harold möchte aufgehen in der Natur, sich im großen All verlieren, auflösen; er möchte das ganze System abstrakter Ideen, welche aus dem Menschen eine Manifestation dieses vergötterten

Alls machen, in einem unmittelbaren Gefühl erfassen und es zusammendrängen in einer schrankenlosen Erhebung. So verschleiert und belegt die Viola tönt, welche Harold's Stimme, den Ausdruck seiner Innerlichkeit, symbolisirt, so schwebt sie doch über dem Orchester, wie der Hauch des fühlenden Menschen über der Natur. Umgeben von den Scenen einer zauberischen Landschaft scheint er, wie der Delphin im weiten Ocean, in den uferlosen Äther zu tauchen, um in rastlosem Aufschweben an den letzten Grenzen des Weltalls die wie Klippen auftauchenden Nebelsterne zu erreichen. Kosend ruht er im Schoße Cybelens, der Alma Mater; ehrfurchtsvoll küßt er ihre die Mauerkrone tragende Stirn, mit kindlichem Entzücken staunt er die üppigen Arabesken ihres mit Goldtopas gestirnten und mit einer Guirlande aus Schwertlilien umsäumten Gewandes an, dessen Akanthagraffen mit Asphodil befestigt und besetzt sind mit sammetweichen Ranunkeln, mit purpurnen Trauben und mit den gerötheten Lanzen der spitzblättrigen Tulipane. Seine Gedanken folgen brausend den in kimmerisches Dunkel sich stürzenden Wasserfällen oder wirbeln mit der Lava aus vulkanischen Tiefen empor; sie durcheilen mit dem pfeilschnellen Kasuar die Pampas, entschlummern wie die Nereïde auf regungslosen Wellen des ruhenden Sees, durchschiffen mit wandernden Kranichzügen die Lüfte, begleiten den schlanken, rosigen Flamingo zwischen tausendblüthigen Aloën oder überlassen sich mit den trägen Albatros lässig und träumend dem sanft sie mit sich ziehenden Winde, verweilen mit dem ernsten Ibis in tiefes Sinnen versunken vor den Felsen, diesen Sphinxen der Natur, oder lassen sich mit dem Phönix auf dem blitzentzündeten Balsamstrauch nieder, um aus seiner duftenden Asche mit neuentfalteten Schwingen sich empor zu heben.

Plötzlich wird die Monodie schwächer, die Stimme verhallt, die erhobene Seele senkt ihre Flügel. Harold wendet sich ermüdet ab von diesen Traumbildern, was die letzten dumpfen Klänge der Viola verrathen. Das Orchester nimmt nun das Haroldmotiv auf (Partitur, Seite 7 Takt 1) —:



(Klavier-Partitur, Seite 5, System 1.)

So giebt uns die Natur den Hauch zurück, den unsere Seele in sie ausströmt: vervielfältigt in ihren tausend wundervoll ineinander klingenden Stimmen. Das Echo, welches aus der kanonischen Fortführung des Motivs entsteht, giebt uns gleichsam dieses vielförmige Zurückstrahlen verkörpert wieder. Eine in Zweiunddreißigstel-Triolen aufsteigende, den Geigen und Bratschen übergebene Figur, tritt, wie das erquickende Wehen jenes frischen, die Wolken verscheuchenden, aber einen gluthheißen Tag ankündigenden Morgenwindes hinzu, welcher im Allegro eintritt. Dieses steigert sich allmählich zu vollem Farbenglanz und nimmt den Charakter einer stürmischen, aufgeregten, überwallenden Freude an — einer Freude, zu welcher sich das Herz im bewußten Streben der Selbstvergessenheit emporschwingen kann, um in den Entzückungen einer reichen, hinreißend schönen Natur neu aufzuleben, sich in Licht und Äther wie in Lethewellen zu tauchen, um mit bebenden Lippen aus ihrem Riesenbecher eine anderswo vergebens gesuchte

Seligkeit zu schlürfen oder wenigstens auf dem Grund seines hefenlosen Nektars eine Stunde schmerzstillender Betäubung zu finden.

Dieses „Allegro“ ist auf dem Hintergrund einer herrlichen Naturumgebung ein Komplex von zurückgedrängter Entmuthigung und aufjauchzendem Jubel der Seele, und die gebrochenen Rhythmen und Harmonien der polyphonen Figuren, die niemand so wie Berlioz zu kombiniren, zu vereinigen, aufzuthürmen und wieder zu zertheilen versteht, dienen hier, um dem Ganzen das Doppelsiegel der abwechselnd Phantasie und Herz erregenden Pracht und des Leidens aufzudrücken. Freudig belebt, bewegt und pulsirend, voller Kraft, entfaltet sich anfangs ein des Lebens frohes Dasein.

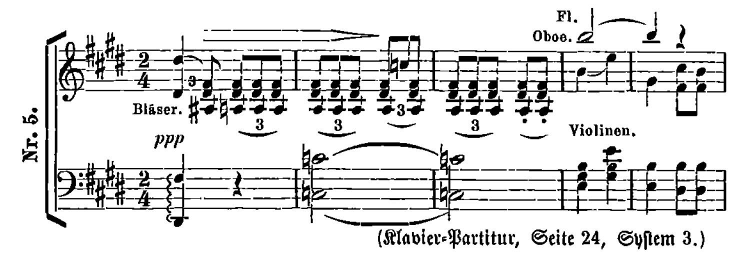


(Klavier-Partitur, Seite 7, System 2.)

Gegen das Ende erscheint jedoch das Haroldmotiv in langsamem Tremolo. Das düstere Sehnen des Helden konnte nicht von der Pracht der Außenwelt und ihrer Eindrücke besiegt werden: vergebens, daß es aus seiner Versunkenheit und dumpfen Ruhe aufgestört wurde. Aufs neue wird es von den beiden Themen des Allegros, von denen das eine wie ein gesungenes Gefühl erklingt, während das andere sich wie eine riesige Linie durch ein mehr als hunderttaktiges Crescendo hindurchzieht, übertönt, durchkreuzt und gehemmt, bis das letztere zu blendendstem Glanze anschwellend noch einmal den lautesten Jubel der Natur gleichsam an einem ihrer Sonnentage vernehmen läßt, an welchen sie alle ihre Pracht verschwenderisch dem menschlichen Auge enthüllt.

Der zweite Theil der Symphonie ist „Marsch und Abendgebet der Pilger“ betitelt. Der Rhythmus dieses eben so be-

kannten als bewunderten Marsches wird jeden achten Takt vrn einer Art musikalischer Mimologie unterbrochen:



(Klavier-Partitur, Seite 24, System 3.)

welche die periodische Wiederkehr der psalmodirenden Stimmen darstellt, die mit monotoner Andacht die Responsorien der Abendlitanei vor sich hinmurmeln. Harold, in stumme Betrachtung versenkt, läßt sie an sich vorüberziehen. Die Viola kündet uns seine Gegenwart (Partitur, Seite 49 Takt 2) durch die Monodie an, welche wie eine wehende Trauerflagge, wie ein zwischen Grau und Braun schillernder Regenbogen, wie ein öder, düsterer Gedanke sich von der hellen Abendscene abhebt:



(Klavier-Partitur, Seite 25, System 1.)

Gleich einer hochgewachsenen Rebe rankt sie sich von Takt zu Takt, dabei lange Bogen in unerwarteten Kombinationen umschreibend, die von solcher Mannigfaltigkeit sind, daß sie jedem Komponisten zum Ruhme gereichen würden.

Der „Pilgermarsch" wird durch eine mit canto religioso bezeichnete Alternative unterbrochen (Partitur, Seite 53 Takt 3). Ernste schöne Harmonien, die sich auf ungefähr hundert Takte ausdehnen, scheinen fromm und erhebend die Luft zu durchtönen, wie die letzten aromatischen Wellen des im Weihrauchfaß verglimmenden Benzoë sich über die Felder verbreiten. Harold ist bewegt. Die Viola begleitet diese durchsichtig hinströmenden Harmonien mit arpeggirten Akkorden, wie sie Paganini zuerst angewandt hat und die hier wundersam erklingen:



(Klavier-Partitur, Seite 27, System 3.)

Leise, als ob die betenden Waller um einen Berg herumzögen, um irgend einen ländlichen Altar zu erreichen, tönen hiebei die Bässe des Marschrhythmus ununterbrochen fort.

Der Komponist charakterisirt die Pilger nicht durch eine in den Vordergrund tretende Pietät. In ihrem Gang und dem Gemurmel ihrer Stimmen ist keine Spur religiösen Aufschwungs wahrzunehmen. Wie einfache Landbewohner, welche heilige Gebräuche ohne jegliches Pathos erfüllen, ziehen sie vorüber. Und doch löst sich von diesem scheinbar so alltäglichen Schauspiel eine dasselbe durchdringende Gefühlsbewegung ab. Selbst das so mechanisch hergesagte Gebet wirkt unwillkürlich erhebend auf uns und den stolzesten Geist überkommt eine unbestimmte Empfindung seiner Nichtigkeit, seiner Ohnmacht, seiner Bedürftigkeit gegenüber dem so vielen Leiden Heilung bringenden Glauben, der nach so mancher Arbeit Ruhe bringt, so manches Unglück versöhnt und dauerndes Elend mit dem Zauber überirdischer Hoffnung umgiebt. Einer den Sinnen und der Phantasie so wenig schmeichelnden Wirklichkeit den Funken tiefer

und wahrer Poesie zu entlocken, malerische Wirkung und poetisches Gefühl in einem Rahmen zu vereinigen heißt seinen Gegenstand künstlerisch erfassen. Berlioz hat es in diesem Bilde gethan. Aus demselben spricht die volle Prägnanz italiänischer Scenen; es erweckt in uns dieselbe Folge von Reiz und Rührung, dieselbe Art von Eindrücken und Gedanken, wie die Wirklichkeit. Aber die Empfindungen, welche diese bei so manchen nur vereinzelt hervorruft, sind hier eine durch die andere ergänzt und wir konnten zu keiner Zeit dieses Tonstück weder hören noch lesen, ohne uns in jenes, wir möchten sagen, geistduftende Land versetzt zu fühlen, dessen räthselhafter, magnetisch anziehender Boden seit Virgil so oft schon den Ruf von der Seele zur Lippe gebracht hat: Italia! Italia!

Nach der Reprise und nach der von uns bereits erwähnten kontemplativen Unterbrechung erklingt der Pilgermarsch immer schwächer, sich allmählich wie in weiter Ferne verlierend. Hervortretende, zwischen Flöten, Harfe und Hörnern wechselnde Noten schildern dem Ohr in einem schon zu Anfang des Marsches vernommenen sehr dissonirenden, aber merkwürdig harmonisirten Intervall — der großen Septime C-H —:



(Klavier-Partitur, Seite 29, System 5.)

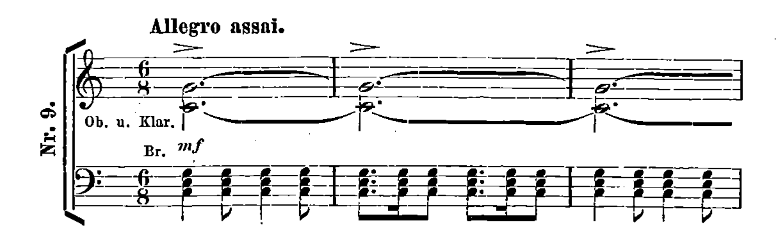
welches in immer leiserem Pianissimo ertönt, den verhallenden Gesang und die einbrechende Dämmerung. Es kommt die Nacht und ihre Stille, die ersten Sterne blinken, die Blumen schließen sich, der träumenden Pflanzenwelt entschwebt balsamischer Hauch, die Luft ruht, die Natur schlummert und, wenn das leise verzit-

ternde Tönen des Orchesters ganz verstummt, umfängt es uns wie eine laue, ruhige Nacht, über welche sich tiefer und tiefer Dunkel und Schweigen herniedersenkt.

Harold hat gelauscht, geschaut, geträumt, aber bleibt stumm, undurchdringlich; ohne Zucken sein Herz, trocken sein Auge, kalt sein Lächeln.

Im dritten Theil — „Serenade eines Montagnard in den Abruzzen für die Geliebte" — ist Harold Zeuge einer Liebesscene, wie er zuvor Zeuge einer religiösen war. Doch jetzt, wie damals, streift ihn nur äußerlich der frische Hauch der Außenwelt und seine dem Glauben verschlossene Seele vermag das Gefühl liebender Hingabe auch nicht nur nachzuempfinden. Er läßt sich die Stirn von dem Luftzug tiefer Leidenschaft umspielen, die hier in kosenden urkräftigen Klängen sich ausspricht — die Fibern seiner Seele bleiben stumpf; er nimmt diese Töne nicht als heilige, liebe Gäste in seinem Innern auf: skeptisch läßt er sie an sich vorüberziehen und fragt nur, an welcher Quelle er sich nun tränken soll, um seiner Erstarrung, seiner Verdumpfung zu entfliehen.

Dieser dritte Theil entzückt uns von den ersten Takten an durch ein herrliches, lebhaft rhythmisirtes Scherzetto (Partitur, Seite 59), welches eine aus ländlichen Instrumenten zusammengestellte Serenade bringt, wie wir sie von den italiänischen Pifferaris hören, deren drollige Schelmerei, kurzweilige Lustigkeit und sprudelnder, mittheilsamer Humor in diesem Stück lebendig wird:

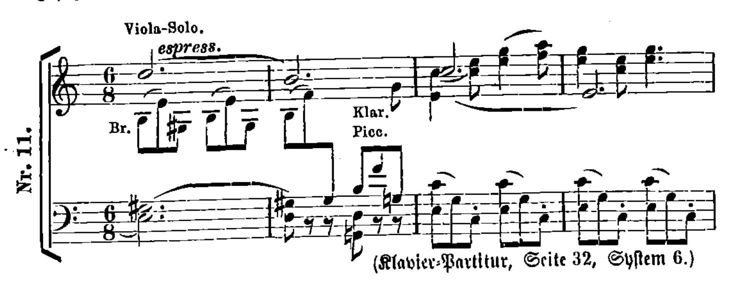




Auf diese Art Ritornell folgt ein Gesang, der in einer schmachtenden, anmuthig flehenden Melodie die Romanze des verliebten Hirten vernehmen läßt:

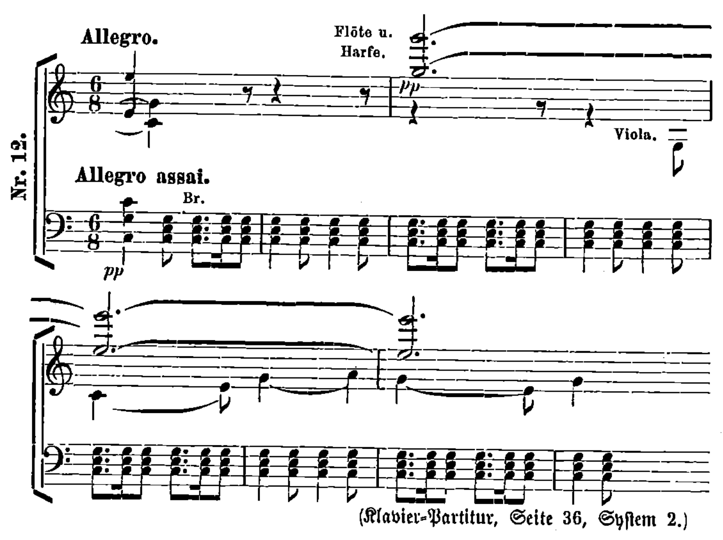


Zu dem Englischen Horn, welches dieses Allegretto wundervoll girrend singt, gesellt sich sanft Harold's Stimme oder vielmehr sein Blick als trauriger Zuschauer dieser ungezwungenen Zärtlichkeit. Die Noten seiner Monodie sind dieses Mal in der Vergrößerung gesetzt (Partitur, Seite 63 Takt 3):



wodurch die Tonschritte derselben etwas Feierliches erhalten, ähnlich den weiten Bogenhallen der Aquädukte in der Campagna romana, die bei einem schönen Untergang der Sonne ihre schwarze Silhouette in das reine Gold des Horizontes zeichnen. Die Romanze des Montagnard verirrt sich launisch in kokette Windungen, gleich jenen verschlungenen Initialen, welche in der rauhen Rinde alter Buchen ein kurzes Liebesglück verewigen sollen.

Der Pifferari-Refrain wird nun ganz wiederholt (Partitur, Seite 50 Takt 12) und verlängert sich hierauf in einem abweichenden Rhythmus, während die von Flageolettönen der Harfe begleitete Flöte die Monodie Harold's singt und die Viola, gleichsam gereizt von so zauberischer Täuschung, einige Fragmente der Romanze aufnimmt (Partitur, Seite 72 Takt 4):



(Klavier-Partitur, Seite 36, System 2.)

Die sich kreuzenden Rhythmen und sich umwindenden Themen sind hier mit außerordentlicher Feinheit des Kalküls und Zartheit der Empfindung im Gleichgewicht erhalten, — Feinheiten, welche bei dem Lesen der Partitur noch deutlicher als bei dem Hören hervortreten; denn bei dem letzteren ist man zu sehr von dem schim-

mernden Kolorit und dem einwiegenden Klang des Morendo absorbirt, um denselben die genügende Aufmerksamkeit widmen zu können. In diesem Morendo scheint das Orchester wie ein Traum der Liebe, wie eine aus weiter Ferne widerhallende Zärtlichkeit, wie die flüchtige Rührung, welche dieses verwundete unselige Herz aus jenen verwehenden Klängen sog, sich in Duft und Luft aufzulösen.

„Orgie der Banditen, Nachklänge der vorhergehenden Scene" heißt der Titel des vierten und letzten Satzes der „Harold-Symphonie". Ist er glücklich gewählt? Ist überhaupt der Schluß des Tongedichtes ein passender? — — Wir begreifen vollkommen, daß es viele feinfühlende Naturen peinlich berühren muß, eine edle Gestalt in scheußliche Spelunken sich schleppen und an frenetischem Taumel, an schmählicher Erniedrigung theilnehmen zu sehen. Manches Herz, das Harold bis hierher gerührt hat und das ihm voll Theilnahme gefolgt ist, wird nur widerwillig am Eingang der dunklen Stätte verweilen und es nur mit Mühe über sich gewinnen können, den furchtbaren Luperkalien, die hier gefeiert werden, beizuwohnen.

Doch glauben wir, daß sich trotzdem der Idee, welche diesen Schluß bestimmte, die Zustimmung nicht ganz versagen läßt. Wem die heilige Segensfülle des Gebetes, wem die sehnsüchtigen Schauer der Liebe nur noch ein flüchtiges Bedauern, einen kurzen Seufzer oder eine schnell sich verflüchtigende Klage entlocken, wer ihnen gegenüber nur noch ein kurzes Aufflackern des Gefühls, eine Anregung zu elegischen Strophen findet: muß er nicht, wenn seine Leidenschaft gluthgehärtet, wenn er geistig und körperlich von energischer Komplexion und seine Gemüthsart eine heftige ist — muß er sich nicht in Umgebungen stürzen, welche sein überreiztes Begehren, sein Haschen nach galvanischen Zuckungen des Gefühls befriedigen, stillen . . . und wäre es selbst durch langsames Verthieren oder durch schnellen Tod? Was ist überhaupt der Tod oder ein völliges Verthieren für denjenigen, der angesichts der beiden großen Dogmen der menschlichen Seele — dem Himmel dort oben an Gottes Brust, dem Himmel hienieden am Herzen eines geliebten Weibes — seine

eigenen Regungen mit trockenem Auge und mit dem Lächeln des Zweifels anschaut? So peinlich demnach das erregte Mitgefühl auch durch das letzte Geschick dieses neuen Harold getroffen sein mag, kann man sich dennoch nicht vollständig ablehnend gegen den vierten Theil der Symphonie verhalten und Berlioz nicht unbedingt den Vorwurf machen, er habe aus dem tödtlichen Princip dieser edlen Natur zu schroffe Konsequenzen gezogen.

Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivirung abverlangen.

Die Kunst hört darum nicht auf Kunst zu sein, wenn sie solchen Momenten nicht nur das Betreten ihres Gebietes gestattet, sondern dieselben auch als berechtigt anerkennt: nur muß der solches unternehmende Künstler im Voraus darauf gefaßt sein, ein sehr kleines der Verkettung seiner Ideen mit Bewußtsein folgendes Auditorium zu finden. Selbst unter denen, welche den Wunsch und guten Willen haben, in die verschiedensten Phasen der von dem Dichter vorübergeführten Leidenschaften einzudringen, sind schwerlich alle zu jeder Zeit geneigt mit der konsequenten Entwickelung derselben bis zu ihrem letzten Ziele gleichen Schritt zu halten, besonders wenn man die Zerstreutheit und den so leicht verletzten Geschmack unseres heutigen eleganten Koncertpublikums bedenkt. Es kann darum gar nicht überraschen, daß die Orgie nicht so aufgenommen wird, wie es die Größe ihrer musikalischen Konception verdient. Sie macht uns zum Tafelgenossen eines ungeheuerlichen Gastmahls, das von Branntwein und Verbrechen trieft, welche so weit über das von unseren Sitten und Gewohnheiten zugelassene Darstellbare hinausgehen, daß sich die meisten Hörer gar keinen Begriff von den mit Geheul und Gewieher vor ihnen aufgeführten Scenen machen können.

Der Satz beginnt mit dem Motiv der Orgie (Partitur, S. 75 Takt 1):



(Klavier-Partitur, Seite 38, System 1.)

welches eine geraume Zeit hindurch von Erinnerungen aus den vorigen Sätzen unterbrochen wird, die, ehe er den Hallucinationen als empfindungslose Beute zum Opfer fällt, halb Gewissensbisse, halb Reuegedanken vor Harold's Geist aufsteigen.

Hierauf tritt die fugirte Exposition zuerst wieder ein (Partitur, Seite 76 Takt 5):



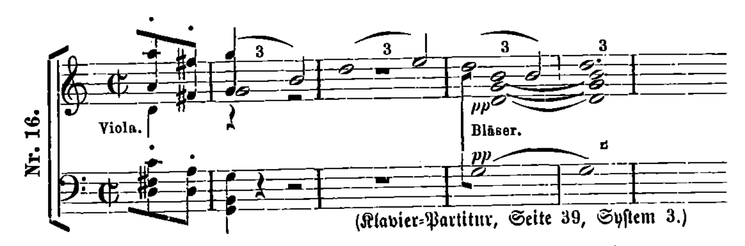
(Klavier-Partitur, Seite 36, System 2.)

wie die Erinnerung an einen schönen Tag, an eine edle That —: doch die Orgie verdrängt sie. Dann taucht ein zögerndes letztes Flehen, eine Reminiscenz des Pilgermarsches, auf (Partitur, S. 77 Takt 14) —:



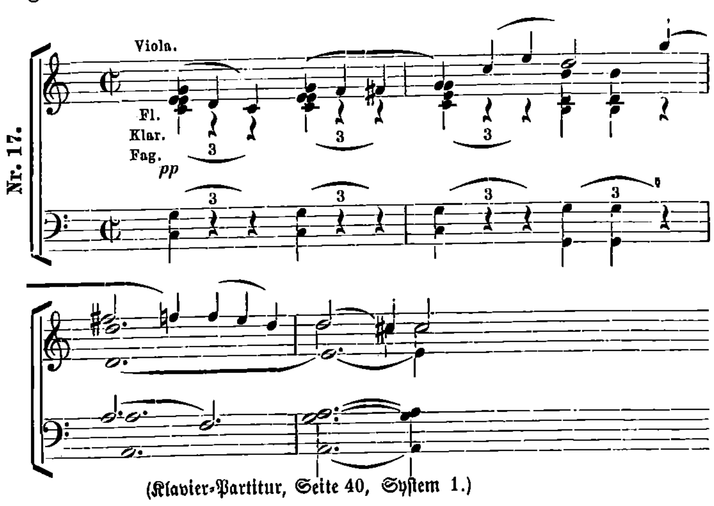
(Klavier-Partitur, Seite 39, System 3.)

die Orgie übertönt sie. Nun drängen sich verwirrte Klänge jener Liebesromanze des Abruzzenhirten (Partitur, S. 78 Takt 8), wie schutzsuchende Flüchtlinge, wie Beschwörungsformeln gegen die Glaubenslosigkeit der Liebe in die vermaledeite Höhle —:



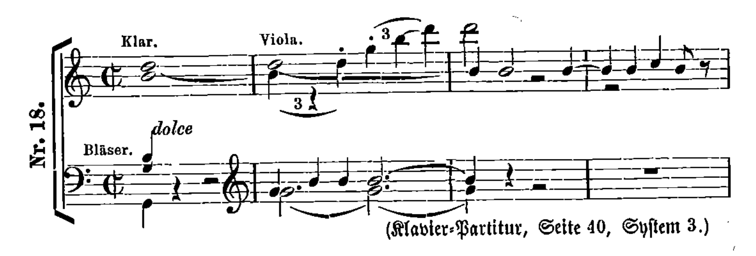
(Klavier-Partitur, Seite 39, System 3.)

die Orgie zieht sie in ihren Strudel. Eine letzte Mahnung des ersten Allegro (Partitur, S. 79 Takt 2), jener noch unbefleckten Freude, ertönt —:



(Klavier-Partitur, Seite 40, System 1.)

die Orgie erstickt sie. Sie grollt lauter als alle Gewissensbisse, Erinnerungen, Beschwörungsformeln und Mahnungen; die besseren Triebe unterliegen und ersterben. Endlich tritt Harold's Monodie auf (Partitur, S. 80 Takt 10), aber hohläugig, gespenstisch:



Wir sehen die Gestalt sich langsam von dem granitnen Tische aus der Umgebung der wilden Gefährten, mit stierem Blick, schäumendem Munde, hager, gebrochen, schwankend, weintrunken, unkenntlich sich erheben. Die Melodie verliert ihre früheren festen Umrisse; sie wird undeutlich und unstät wie die zusammenhangslosen Ideen eines berauschten Gehirns. Ein Crescendo packt sie und reißt sie im Taumel wilder Rhythmen wider ihren eigenen Willen fort zum Allegro frenetico, wo nun das Bachanalmotiv zuerst sich vollständig vernehmen läßt (Partitur, S. 81 Takt 12).

Das Allegro frenetico ist nicht ohne kriegerischen Charakter; denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir nicht in einer gemeinen Spielhölle sind noch es mit Taschendieben zu thun haben. Wir sind nicht in einem Schlupfwinkel, sondern in einer tiefen, sicheren, von Pechfackeln erhellten Höhle, die mit dunklen Tapeten aus Rauchwolken behängt ist. Ihre lebendigen Felsenwände haben meilenweiten Umfang, ihr Giebel ist ein Berggipfel, der stolz an die Sterne reicht; die Abgründe sind Burggräben und ihre Zugbrücken Wasserfälle, in welche tausend Bäche sich stürzen. Tiefe Erdspalten verschlingen das rauhe Geschrei, welches diese Räume durchtobt. Wir sind hier bei bewaffneten out-laws, mitten unter einer dichten, zügellosen, gierigen und gesättigten Banditen-Soldateska. Bald wird die Verwirrung grenzenlos und, wenn während der Erzählung Berlioz' vor unseren Blicken einzelne Gruppen auftauchen, so kann die Feder keinen Begriff von dem geben, was hier, fern von aller Möglichkeit menschlichen Eingreifens, ohne Scheu und im Trotz gegen jede Beschränkung in namenlosen Extravaganzen sich ergeht.

Das Motiv der Orgie wiegt sich wild erregt auf dem wach-

senden Tumult und dem unerhörten Getöse. Plötzlich tritt ein zweites Motiv (Partitur, Seite 85 Takt 9), nicht weniger wild als das andere, wie eine Banditendirne hinzu, die nun mit dem Hauptmann die pandämonische Runde beginnt:



(Klavier-Partitur, Seite 43, System 3.)

Beide umschlingen sich wie in wildem Cancan, bis sie unter heulend rasendem Hurrah und betäubendem Gekreisch, als ob ein Chaos in der Luft gesprengt würde, sich vereinigen.

Plötzlich ... anfangs wie von weitem kommend ertönt unerwartet, ungeahnt, unvorbereitet der Pilgermarsch (Partitur, S. 107 Takt 14):



(Klavier-Partitur, Seite 52, System 1.)

Man glaubt ihn von ferne an der verruchten Grotte vorüberziehen zu hören, wie den Athem Gottes, das himmlische Erbarmen, das vor keiner Umgebung zurückschreckt, wie den Glauben, den keine Blasphemie verscheuchen kann. Die Viola verhaucht in erstickten Seufzern ... Was auch die letzten Schläge dieses gebrochenen Herzens sagen möchten: Harold's Stimme kann nur noch verworrene, unverständliche Laute finden. —

Ein zerschmetterndes Unisono zeigt uns die fortbrausende Orgie,

welche den Leichnam in rasendem Lauf durch blutigen Schlamm zieht. Eine Stretta von unvergleichlicher Gewalt der Zeichnung und des Kolorits bildet den Schluß eines Gedichtes, das, so sehr es gegen gewisse Gewohnheiten des Geschmacks und gegen die Regeln der traditionellen Ästhetik verstoßen mag, dennoch eine gewaltige Inspiration, die ihm unmöglich streitig gemacht werden kann, in sich trägt. —

V.

Da für Berlioz die musikalische Idee nur der adäquate Ausdruck eines poetischen Gedankens ist, so sind seine Programme, trotzdem sie im ersten Moment vielleicht zu ausführlich erscheinen mögen, doch weit davon entfernt eine Erklärung aller der Gefühlsvorgänge zu enthalten, welche er dem instrumentalen Idiom anvertraut. Wollte man seiner Phantasie durch alle ihre Wege und Wendungen folgen, wollte man sich von jeder Facette, die er schleift, um den Stein in seinem vollen Glanze und Feuer leuchten zu lassen, Rechenschaft geben, so würde das eine langwierige poetisch- und musikalisch-technische Analyse seines Werkes erfordern, die nur einen sehr engen Leserkreis finden dürfte. Denn wer ein Interesse daran findet, die mit den Leitmotiven und anderen Reminiscenzen verknüpften poetischen Intentionen in allen ihren Wendungen mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, mit der man die Strophen des „Childe Harold“ kommentirt, dürfte nicht zu den specifischen Musikern gehören; diese würden sich durch die zu einer solchen Besprechung unentbehrliche musikalische Terminologie abgestoßen fühlen. Und doch wäre eine solche unumgänglich, da jedes Eindringen in die Partitur auf ihre Kenntnis sich stützen muß und ohne sie das volle Verständnis dieser Dichtung nicht zu erzielen ist. Mancher Uebergang, mancher Akkord, diese oder jene Nachahmung und Modulation läßt dann erst deutlich erkennen, welchen Gefühlsgang, welche Ideenverbindung, welche verborgene Anspielung der Komponist in sie gelegt hat.

Der gedrungene Stil dieses Meisters ist eigenthümlich mit Motiven und Rhythmen angefüllt, welche sich brechen, sich von einander

trennen und loslösen, sich verhüllen, verstecken und von denen dann einzelne Theile in anderen Intervallen, Positionen, Kontrasten und Unisonos, in feindlichen und verbundenen Klängen wiederkehren, so daß man nicht umhin kann sie auf Rechnung einer noch höheren Intention zu setzen, als in der bloßen Vermeidung des Homophonen und der möglichst reichen Entfaltung polyphoner Verwickelungen liegt. Leider sind die meisten, denen ein solches Studium mit der Partitur in der Hand ein Leichtes wäre, gerade am wenigsten geneigt der Instrumentalmusik die Möglichkeit des Ausdrucks und der Entwickelung eines poetischen Stoffes, einer zum Voraus in Worten dargelegten lyrischen oder dramatischen Konception zugestehen zu wollen.

Einige wollen behaupten — unter diesen Robert Schumann —, daß nicht nur die Anwendung des Programms für Berlioz als Komponist nachtheilig gewesen, sondern daß auch seine Wahl zu sehr auf solche Sujets gefallen sei, welche den Stempel des Phantastisch-Furchtbaren an sich trügen, aber dieses sage in der Literatur nur einem besonderen Publikum zu und nehme in der Musik so große Proportionen an, wirke so lebhaft auf unsere Nervenorgane, daß nur eine geringe Zahl die erschütternden Eindrücke in sich aufzunehmen vermöge.

Diese Vorwürfe erscheinen jedoch nur relativ. Den Fall gesetzt, das Phantastisch-Furchtbare sei dem Wesen der Instrumentalmusik wenig entsprechend, so bliebe immer noch zu untersuchen, in welchem Maß sich dasselbe in den Werken Berlioz' vorfindet und ob man berechtigt ist der Gesammtheit seiner Schöpfungen einen Vorwurf zu machen, welcher jedenfalls nur auf einen sehr kleinen Theil seines ganzen Schaffens sich erstrecken dürfte.

Es ist klar, daß das natürliche Streben des Berlioz'schen Genius ihn zum Großartigen, Kolossalen, Gigantischen, Ungeheuren hinleitet. Ja es ist sogar ein Bedürfnis seines Geistes, sich, so weit es der Macht der Kunst gegeben ist, dem Unermeßlichen durch die Dimensionen seiner Rahmen zu nähern. Ebenso ist es ihm eine gebieterische Nothwendigkeit, selbst die geringsten Einzelheiten seiner Tongebilde mit ausgesuchtester Feinheit, mit unendlicher Zartheit, mit einer bis in das Kleinste gehenden Sorgfalt zu vollenden. Wahr-

lich! hätte Berlioz einen Tempel oder einen Palast zu bauen, so würde er sich nicht eher zufrieden geben, als bis er Gebirge ausgehöhlt hätte, um unabsehbare Kirchenschiffe darin zu wölben, deren Kuppeln aus schneebekränzten Gipfeln gebildet sein müßten, erhellt durch weite Portale gleich Golfen im Ocean des Lichtes, wie das heilige Indien sie besitzt; er würde Bauwerke errichten, wie die der Semiramis, denen die assyrische Flora den Schmuck ihrer hängenden Gärten verlieh, er würde ihre Säulenkapitäle mit vielfarbigen Akanthen verzieren, ihre Mauern mit Friesen von lebendigen Arabesken schmücken und vor den Thoren damascirte Lianendraperien mit goldenen und purpurnen Knospen wie geheimnisvolle Schleier aufhängen. Hätte er eine Statue zu errichten, so würden seine Gedanken die Dimensionen der Skulpturen von Phidias weit übersteigen; er würde aus dem Berg Athos eine menschliche Gestalt geformt und ihr in die Rechte statt des Scepters eine Stadt, in die Linke die Quelle eines Flusses gegeben haben. In der Musik verlangt sein Ohr den Zusammenklang und das Erbrausen von Tausenden von Stimmen, die ihm dünken wie der Gesang, wie der Seufzer, der Schrei oder das Schluchzen aus Titanenbrust, unter deren Athem der Ätna erbebt, dessen Wehklagen von Himmel zu Himmel schallt und mit seinem gewaltigen Echo selbst den Sitz des mysteriösen Olymp erschüttert.

Hieraus folgt jedoch nicht, daß ein Geist, dessen Augenstrahl sich in solchen Riesendimensionen fängt, eine künstlerische Ungeheuerlichkeit sei, und keineswegs können wir die Meinung gelten lassen, daß die Fähigkeit großartige Proportionen zu umfassen in der Musik ein Fehler sei, während sie doch in allen anderen Künsten als ein Vorzug erachtet wird. Wenn die Ägypter ihre Größe durch die Meilen umfassenden Grundrisse ihrer Tempel bezeugten, wenn Erwin das Recht hatte die Spitzen der straßburger Münsterthürme wie sich in die Lüfte verflüchtigende Vorgebirge aufzurichten: warum sollte der Musiker, welcher seiner Kunst ähnliche Beispiele schafft, nur ein Thor sein, der das Unmögliche träumt?

Weit entfernt zu leugnen, daß Berlioz, die Pracht großartiger Fresken entfaltend, bei den meisten seiner Werke die ausgedehntesten

Dimensionen im Auge gehabt hat, erblicken wir hier im Gegentheil Momente seines höchsten Ruhmes. Sein »Requiem« und sein »Te Deum« sind mit so grandiosen Mitteln angelegt, wie noch kein Tonkünstler sie weder entfaltet, noch in so schöner Symmetrie zu ordnen vermocht hat. Diese Massen von Tönen sind Felsblöcke, mit denen er seine Pyramiden aufthürmt.

Obwohl äußere Verhältnisse Berlioz auf dem Gebiete des Dramas in die engen Grenzen einer jener zweiaktigen Opern zwangen, welche man »lever de rideau« nennt, weil sie fast stets nur als Vorspiel zu einem fünfaktigen Ballet gegeben werden, so hat er dennoch ein ganzes Volk als Hauptperson in einer der durchschlagendsten Scenen einer Oper auftreten lassen — einer Scene voller Bewegung, Leidenschaft, Aufregung, voller Gegensätze zwischen Helle und Dunkel, zwischen heiterem Lachen und dem Röcheln des Sterbens, zwischen üppigem Leben und schnellem Tod, zwischen Liebe und Mord, Zorn und Feigheit — einer Scene, in der die Menge zum ersten Mal mit ihrer großen und tosenden Stimme spricht, sich immer mächtiger vermischt und im Wahnsinn der Freude oder der Wuth, in der Trunkenheit von Wein oder Lust, im Taumel der Saturnalien oder der Rache einander übertönt, so daß er in seinem Finale des ersten Aktes des „Benvenuto Cellini" alles überboten hat, was die dramatische Musik bis jetzt in großen ergreifenden Gemälden aufweisen kann. Dieses Finale ist mit flammenden Noten geschrieben und andere in Opern vorhandene Volksscenen stehen neben ihr wie das kleine, matte Licht eines Dochtes neben dem blendenden Glanz einer weithin strahlenden Fackel.

In den dramatischen Symphonien „Romeo" und „Faust", sind das Fest bei Capulet und der Studenten- und Soldatenchor, wie das genannte Finale, mit Kombinationen von außergewöhnlichstem Maße aufgebaut. Unter den Instrumentalwerken citiren wir die Orgie in „Harold", La Marche au supplice und Le Sabbat in der »Sinfonie fantastique«, die beiden Ouverturen zum „Cellini", von denen eine unter dem Namen »Carnaval Romain« allgemein bekannt ist, die Ouverturen zu „König Lear" und zu den „Vehmrichtern", welche je nach

ihren verschiedenen Aufgaben die besten Beweise darbieten, welche Wirkungen ein gigantisches Wollen und Können in unserer Kunst zu erreichen vermag.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in jeder Komposition von Berlioz dieser hervorragende Zug seines Genius sich vorfindet und das Bedürfnis hervortritt, die Bilder, Gestalten und Gegenstände so auszubreiten und zu zeichnen, wie er sie in dem vergrößernden Prisma seiner Phantasie erblickt, um sie mit dem Reflex seiner eigenen Gefühlsflammen, seiner eigenen hellleuchtenden Leidenschaft zu färben — einer Leidenschaft, welche immer auf dem Herd seiner Cyklopenschmiede und oft in dem Wärmegrade brennt, in dem das Roth des Eisens wie vor Schrecken erblaßt und in Weißgluth übergeht.

Berlioz ist in der Wahl seiner Sujets keineswegs einseitig gewesen. Die zwei erstgenannten Partituren, welche sich wie zwei mit wunderbaren Skulpturen geschmückte Giebel eines Tempels über seine anderen Werke erheben, gehören zur Kirchenmusik, zwei andere schließen sich in symphonischer Form an Dramen von Shakespeare und Goethe an; doch dürfte die hier gewählte Form mehr ein durch die schreiende Ungerechtigkeit, welche ihm nach dem „Cellini" den Weg der Bühne versperrte, erzwungener Ausweg sein. „Harold" und die »Sinfonie fantastique« sind als Dichtungen denen Byron's, Senancour's, Jean Paul's verwandt. Es sind psychologische Gebilde, wie sie diese Dichter, jeder in der ihm eigenen Ausdrucksweise, geschaffen haben würden. Gegenüber dieser Vielseitigkeit des Schaffens muß der Vorwurf, Berlioz habe die Hilfsquellen seiner Erfindungsgabe für großartige Kombinationen und Effekte mißbraucht und launenhaft auf Stoffe schlechten Geschmacks verschwendet, verstummen. Ihm gegenüber wiederholen wir, daß die kräftige Schilderung der Orgie im „Harold" vom poetischen und philosophischen Gesichtspunkte aus vollkommen gerechtfertigt ist, ja daß sogar der im ersten Moment so unhaltbar scheinende Opiumtraum in der »Sinfonie fantastique«, diese Extravaganz der Phantasie, eine Art von Berechtigung hat, wie wir es darzulegen uns für eine spätere Besprechung vorbehalten.

Nachdem wir in dem Bisherigen Meisterwerke, deren großartige

Konturen noch lange ihre verlängerten Schatten auf die Nachwelt werfen werden, aufgezählt und den principiellen Vorwurf gegen ihre zu große Ausbreitung zurückgewiesen haben, möchten wir noch untersuchen, ob viele unter ihnen sind, deren schon bekannter Stoff eine breiteste Ausdehnung der Formen nicht nur zuläßt, sondern sogar bedingt — wobei es sich, wie bei allen Kunstwerken, wesentlich nur darum handelt, die harmonische Proportion zu gewinnen und festzuhalten, was Berlioz mit einer Meisterschaft, die sich nicht wegdemonstriren läßt, vollbracht hat.

Man lese nur in seinen Partituren nach! Kann wohl — fragen wir — ein „Requiem", ein „Tedeum", eine „Apotheose" in zu großartigen Verhältnissen angelegt werden? Und — fragen wir weiter — können wir uns überhaupt etwas Erschütternderes denken als den Anblick von zusammenstürzenden Welten, von plötzlich erweckten Todten, erweckt, um durch den Gott der Gnade und Gerechtigkeit gerichtet zu werden? Sollten etwa die Myriaden der Geister und Wesen, welche in weitem, unendlichem Raum zerstreut in einem einzigen Hymnus den Schöpfer und Lenker des Weltalls anbeten, oder sollte ein großes Volk, versammelt, um seine Helden zu feiern, um ihr Blut mit seinen Thränen zu segnen, um ihren Tod durch Wiedererhebung zu weihen, nur eine einfache Quartettbegleitung erheischen?

Inwiefern können solche von Berlioz entworfene Bilder in Anbetracht ihres Vorwurfs übertrieben oder zu überwiegend erscheinen? Begegnen wir nicht in allen seinen Kompositionen eben so einer Menge von Stücken voll Lieblichkeit, Grazie, majestätischer Ruhe? Kann sich der „Chor der Seelen im Fegefeuer" des „Requiem" mit seiner immer größer werdenden Sanftheit des Ausdrucks nicht neben den erhabenen Gesang Dante's stellen, in welchem dieser auf einem strahlenden Meer, mit einem Engel als Piloten, zu dem Ort der Sühne hinschifft und voll Andacht die Stimmen der Hoffnung belauscht? Ist nicht das »Tibi omnes angeli« im „Tedeum" von jener warmen und tiefen Sammlung erfüllt, welche, sollte plötzlich der Höchste den Glanz seines Antlitzes vernichtend und belebend leuchten lassen, die ganze Natur ergreifen würde, so daß vor Staunen die Gestirne in ihrem Lauf stillständen, die Wasser

und Flammen unbeweglich würden, die Pflanzen erbeben und sich zur Erde beugen, Vögel und wilde Thiere zugleich verstummen, die Menschen geblendet und erschüttert, die Seraphim entzückt niederknieen müßten?

Und lesen wir weiter — welche Schilderung der Liebe, ihres Schmachtens und Sehnens, ihres verzehrenden Verlangens und ihrer holden Träume, ihres seligen Verzeihens und ihrer zarten Segnungen, ihrer wonnevollen Leiden und überströmenden Thränen! Was läßt sich mit dem Adagio vergleichen, in dem Romeo die Einsamkeit sucht, um Julia's Bild zu umfassen? Wo ist das keusche Erblühen eines von Liebe ergriffenen Herzens, das auf jenem leise murmelnden Hauche sich wiegt, in welchem die Höhen einer zauberischen Landschaft, ihre duftenden Blumen und ihr umhüllendes Laubwerk in sanften und zarten Wellen sich baden, rührender und schöner wiedergegeben worden als in der »Scène aux champs« der »Sinfonie fantastique«?

Giebt es — fragen wir noch — unter den Wundern der Miniaturkunst etwas Anmuthigeres, Durchsichtigeres, Farbenschimmernderes als das wie aus Wolkenduft gewebte Fahrzeug der „Fee Mab", worin Berlioz Shakespeare den Rang abläuft und bis zu der Stätte hinschwebt, wo Faust von jenen luftigen Sylphen in Schlummer gewiegt ist, die, unter den Strahlen des Mondes entsprossen, aus krystallenen Tropfen der Nacht geformt, in unendlichen Spiralen wirbeln? Dort entfalten diese tönenden Atome in infinitesimalen Verhältnissen alle weiblichen Reize der Wellenlinie, der Gluth und Zurückhaltung, des verheißenden Blicks und der zierlichen Neckerei, des strahlenden Lächelns und der kadenzirten Schritte, der melodischen Gesänge, der honigsüßen Laute und die unaussprechliche Magie der Bewegungen und Accente, welche purpurne, von Liebeswehen beklommene Tröpfchen elektrisch belebt in unsere Sinne träufeln! Wie reich ist nicht „Cellini" an Musikstücken von so auserlesenster Feinheit, daß man sie mit der kunstvollsten Filigranarbeit oder den gleich dem Schatten eines Schattens auf niellirtes Silber gehauchten Arabesken vergleichen möchte! Von welch' pikanter und origineller Lebendigkeit ist nicht das meisterhafte

Trio des ersten Aktes! Wie hochkomisch die Arie des feigen prahlhansigen Fieramosca und die Marionettenscene, dieses von Lustigkeit, Ironie, Verve und Poesie durchwürzte Meisterwerk, dem ähnliches nur bei einigen Stellen des großen Molière zu finden ist!

Wenn der Katalog der Berlioz'schen Werke eine exklusive Vorliebe für die harten, grell lodernden Farben der Orgie und des Hexensabbaths aufwiese, wenn Gesänge, wie die »Captive« von Hugo, der „Fischer" von Goethe, Profile, wie die Gretchen's und Julia's nicht von seiner Hand so innig gezeichnet worden wären, dann könnten wir vielleicht den Einwurf, welcher dem Wesen seiner Phantasie so häufig gemacht wird, einigermaßen gerechtfertigt finden. So aber erscheint es uns fast überflüssig noch daran zu erinnern, daß jeder Künstler nothwendig unter dem Einfluß seiner Zeit steht und daß Berlioz' Jugend mitten in die Periode des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe jene Scenen der Zerrissenheit und des Schauderns, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, jene Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Erwägt man, daß damals alle mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar noch zugestehen müssen, daß Berlioz nicht zu denen gehörte, die ausschließlich und systematisch diese Richtung verfolgt haben. Es wurde ihm nur schwerer als anderen Celebritäten, Gnade in den Augen der Kritik zu finden, weil die Instrumentalmusik nicht die Milderungs-, Vorbereitungs- und Ergänzungsmittel besitzt, welche auf anderen Gebieten der Kunst denselben Mängeln und Schwächen größere Schonung sichern und es immer gewagt bleiben wird, extreme Situationen selbst denen, die begierig sind den heftigsten Krampf der Leidenschaft und die äußerste Steigerung sinnlicher Lust vorgestellt zu sehen, ohne Anwendung einer konventionellen Perspektive zu schildern und ohne in allmählichen Wendun-

gen den Geist in jene Spannung zu versetzen, in welcher er Eindrücke freudig aufnimmt, die ihn im normalen Zustande verletzen und peinlich berühren müssen.

Das Orchester besitzt nicht den Zauber, der auf der Scene den größten Unwahrscheinlichkeiten einen Reiz verleiht, welcher selbst die Besonnensten mit jener Kette umwindet, die sich von Zuschauer zu Zuschauer wie ein elektrischer Strom fortpflanzt; ebensowenig theilt es mit dem gelesenen Buche den Vortheil, daß es seine Bilder dem einsamen, ganz und ungestört der Lektüre hingegebenen Leser langsam enthüllt, daß er sich in ihr Kolorit einleben, dasselbe nach eigener Neigung mäßigen oder erhöhen kann. In Folge dessen befindet es sich in Momenten, welche die Stimmung anregen sollen, die von den Phantasmagorien rasender Leidenschaften auf anderen Gebieten mit so mancherlei begünstigenden Hilfsmitteln hervorgerufen werden, in der unvortheilhaftesten Lage.

Wie aber auch immer Berlioz' Muse gestimmt sein möge, herb oder mild, verzweifelnd oder lächelnd, fromm oder phantastisch: überall, in der Kirche, im Theater, im Koncert, tritt sein Genius als eine der gewaltigsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts vor uns hin, als eine Erscheinung, welcher wir alle, die wir durch Stellung, Beruf, Wahl und Überzeugung der Kunst angehören, mit Achtung, mit Bewunderung unsere Huldigung darzubringen haben.



1855.



I.



Einem Autoren wie dem genannten eine erschöpfende ästhetische Darstellung zu widmen würde mehr als einige Seiten, würde den Raum eines ganzen Buches erfordern. Ein solches zu schreiben, liegt nicht in unserer heutigen Aufgabe und wir müssen darauf verzichten, die ganze Wichtigkeit einer Künstlerlaufbahn, die ganze Bedeutung eines Namens, welcher unter den bedeutendsten unserer Zeit einen so gesicherten Rang einnimmt, darzulegen.

Das ununterbrochene Interesse, mit welchem wir dem Lauf dieses am Horizont der Gegenwart so hervorragenden Planeten vom Anfange seines Erscheinens an bis heute gefolgt sind, würde es uns vielleicht mehr als anderen ermöglichen, die verschiedenen Phasen seiner Entwickelung mit jener Genauigkeit schildern zu können, wie sie den Erzählungen von Fakten eigen ist, die sich dem Gedächtnis fest eingeprägt haben, so daß wir hoffen dürften, diesem fruchtbaren, aufstrebenden und mit edlem Feuer erfüllten Geist, welcher sich eben so sehr dem eigenen Ideal hingab, als er von dem Drange beseelt war dasselbe in seinen Werken zum verständlichen Ausdruck zu bringen, die volle Würdigung angedeihen zu lassen. Sicherlich — wir würden es uns zur Ehre und Pflicht rechnen, ihm ohne Zögern den ungeschmälerten Tribut zu zollen, welchen er von dem erwarten darf, der zu seinen ersten Bewunderern und aufrichtigen Freunden gehört hat, der von dem ersten Augenblick seines Schaffens an die Stellung erkannte, die ihm

unter jenen Künstlern werden müsse, welche sich in der Geschichte ihrer Zeiten als Repräsentanten eines besonderen Typus, einer obwohl mit dem Geist des Fortschritts und der allgemeinen Kunstentwickelung ihrer Zeit übereinstimmenden, doch individuellen Richtung auszeichnen. Wir halten aber dafür, daß der Moment noch nicht gekommen ist, welcher uns den ganzen Umfang seiner Erscheinung übersehen und sagen ließe: „Seht, das hat er gewollt, erstrebt, versucht — das hat er erreicht, geleistet. Hier hat er den Weg seines Zieles nicht ganz zurückgelegt, hier hat er das Ziel umgangen".

Erst wenn die neuesten Werke des Meisters veröffentlicht sind, werden sich die wesentlichen Punkte seines Schaffens feststellen lassen. Als Erzeugnisse seines späteren Stils, sowie der Form nach, für die er sich schließlich entschied, gehören sie, je nachdem sie sich den Principien wieder nähern, von welchen er in der Gluth der Jugend sich entfernt hatte oder im Gegentheil ein beharrliches Fortschreiten auf dem damals gewählten Pfade bezeichnen, nicht zu den weniger interessanten seines Katalogs. Seien sie nun Blüthen aus jenem sonnigen Lenze, seien sie Früchte herbstlicher Tage: eine genaue Kenntnis seines Gesammtschaffens ist unerläßlich, namentlich wenn der Ursache und Wirkung der charakteristischsten Momente seines Künstlerlebens gewissenhaft nachgespürt werden soll, was um so weniger unterlassen werden kann, als schon die seiner jüngeren, wie seiner reiferen Zeit angehörenden edirten Werke trotz aller Identität des Gefühlsinhaltes einen großen Unterschied in der Ausdrucksweise manifestiren.

Die Frage, ob Schumann's erstes oder ob sein späteres Verfahren das glücklichere und gelungenere sei, wird alsdann eine lehrreiche Aufgabe zur Lösung bieten. Ihre Beantwortung wird es ermöglichen, aus diesem einen so bedeutenden Beispiel die verschiedensten Konsequenzen zu ziehen — Konsequenzen, welche die Veranlassung werden dürften einige der wichtigsten Lebensfragen unserer Kunst zu erörtern. Hiezu aber bedarf es vor allem der Publikation jener Manuscripte, welche theils nur durch Aufführungen bekannt, theils noch zu gewärtigen sind. So lange Schu-

mann's Wirken noch nicht nach allen Richtungen hin in seiner Totalität übersehen werden kann, ist ein verständiges mit Bewunderung und Interesse verbundenes Warten einem vorschnellen Urtheil vorzuziehen. Bei einem solchen Ausnahmsgeist wie Schumann, dessen Forschen und Streben ein so großes Ziel verfolgte, ist es nur von Nutzen, seine Entwickelung zum Gegenstand fortgesetzter Studien zu machen. Wir sind zu oft Zeugen des entmuthigenden Schauspiels schnellfertiger Analyse und unreifer Kritik gewesen, die nach oberflächlichem Aufnehmen und eiligem Kategorisiren eines Gegenstandes denselben erschöpft zu haben glaubte, ohne weiter darüber zu denken: ob er auch in die Reihe, welcher man ihn einfügte und der er anscheinend vielleicht auch auf kurze Zeit einzureihen war, wirklich gehörte oder nicht — wir sind zu oft Zeuge dieses Schauspiels gewesen, um nicht befürchten zu müssen denselben Fehler zu begehen, wenn wir einen Komponisten beurtheilen, der nach unserer Ansicht weit eher nach dem Charakter und der Richtung seines Talentes, als nach der höheren oder geringeren Vollendung einzelner seiner Werke zu messen ist.

Es giebt Autoren, deren Schriften und Arbeiten sich einzeln, gleichsam gesondert von einander, betrachten lassen, weil jede von ihnen ein bestimmtes Ganzes bildet, das, abgeschlossen in sich, eine nur ihm eigene Konstruktion besitzt und dessen Einzelwerth im Vergleich mit anderen ihm ähnlichen festgestellt werden kann. In Folge dessen kann jedes besondere Werk dieser Art eine Schätzung beanspruchen, auf welche die Beurtheilung anderer Werke desselben Autors weiter keinen Einfluß ausübt — demnach eine Schätzung, die für sich besteht und das Einzelwerk, trotz der Gesammtwerke, als ein Ding für sich betrachtet. Es wird zwar niemand weder Goethe's Vollkommenheit aus einem seiner Romane, noch Schiller's Größe durch die Besprechung einer seiner Tragödien darlegen wollen und man wird Victor Hugo so wenig nur nach seinen lyrischen Dichtungen, wie Lamartine nach seinen historischen Schriften zu beurtheilen oder Mozart ausschließlich in seinen dramatischen, Beethoven nur in seinen symphonischen Werken zu

umfassen glauben. Der Eindruck aber, den ein Drama Goethe's oder Hugo's hervorruft, kann der richtige sein, ohne daß wir mit den übrigen Schöpfungen dieser Dichter vertraut sein müßten. „Faust“ hilft uns keineswegs zum innigeren Verständnis der „Wahlverwandtschaften“, die »Méditations poétiques« geben keine Anhaltepunkte für »l'Histoire des Girondins«, „Figaro's Hochzeit“ steht in keiner Beziehung zum „Requiem“. Nur Vielseitigkeit und Fülle der Begabung und Fähigkeit bewundert man an den Verfassern dieser in Erfindung und Form so verschiedenen Werke, besonders wenn man bedenkt, daß sie einem und demselben Geiste entsprungen sind.

In diesem Reichthum der Begabung gleichen sich jedoch nicht alle Poeten. Wer zum Beispiel könnte den Gedanken erfassen, dem Rousseau beständig folgte, der ihn beherrschte, der sein geheimes Ideal, das tiefe Grundprincip seines Schaffens war, wenn er nur Fragmente und nicht alle seine Schriften gelesen, sich nicht in sie eingelebt und sie nicht durchdacht hätte? Die »Nouvelle Héloïse«, sowie den »Contrat social« und die »Confessions« wird niemand gänzlich verstehen, der »Émile« oder den »Discours sur l'inégalité des conditions« oder die »Promenades d'un solitaire« nicht kennt. Und ist es nicht mit Byron ebenso? Wird uns nicht „Manfred“ inniger ergreifen, wenn wir den „Kain“ gelesen? Wird Marianna's und Myrrha's Wesen uns nicht vertrauter, nachdem wir Adah's Herz kennen gelernt haben? Werden wir in Aurora Räby's Verständnis nicht tiefer eindringen, wenn wir Angiolina gesehen? nicht für Lara's Klage mitfühlender, wenn wir Harold's Worten gelauscht?

Und rührt nicht diese Verschiedenheit von einem entgegengesetzten Verfahren der Poeten her? Während die einen die Wirklichkeit zu verschönern, die Prosa des Lebens auf ihren verschiedensten Wegen zu veredeln, ein vielgestaltiges Ideal in wechselnde Formen zu gießen suchen, versenken sich die anderen gänzlich in die Betrachtung eines einzigen, unter den verschiedensten Formen sich immer gleichbleibenden Typus, welcher, so viel auch immerhin Abwechselung in dem melodischen Element — dem Sujet — und in dem rhythmischen — der Handlung — herrschen mag, sich dennoch,

unwesentliche Veränderungen der Namen und Proportionen abgerechnet, kaum aus derselben Sphäre des Gefühls, kaum von demselben Stil entfernt und allem denselben Charakter, dieselbe Seele, denselben Körper und dasselbe Leben verleiht.

Man gedenke noch Jean Paul's. Vorausgesetzt, man habe sich nicht durch wiederholtes Lesen seiner Werke das Besondere seiner Faktur zu eigen gemacht: würde nicht das Urtheil selbst über die geringste seiner Romandichtungen ein unsicheres bleiben? würde nicht jede nach dem ersten Eindruck ausgesprochene Ansicht zu ärgerlichen Irrthümern führen? und würde es möglich sein, dem in seine besondere Art und Weise nicht Eingeweihten einen Einblick in diese zu erschließen, ihm die Intentionen des Dichters, den inneren Sinn seiner Erzählungen, den relativen Werth seiner Formen, die Motive, welche die Wahl seines Stoffes bestimmten, deutlich zu machen? Um alles Leidenschaftliche, Satirische, Phantastische, alle Zartheit, alle Sentimentalität und prickelnde Ironie selbst der kürzesten Aphorismen Jean Paul's ganz zu verstehen, muß man ihn ganz oder größtentheils kennen.

Insbesondere muß dem Leser die eigenthümliche Sprache, die er sich geschaffen und in welcher fortwährend das Substantiv zur Metapher, das Zeitwort zum seufzenden Hauch, das Adjektiv zum Bilde wird und sich der ganze Satz in ein Kaleidoskop zu verwandeln scheint, geläufig sein. Wenn wir irgend dazu gelangen sollen, die seine Schriften bevölkernden hundertköpfigen und hundertarmigen, der Hydra und dem Briareus ähnelnden Bilder auf einfache Gedanken zu reduciren — auf Gedanken, welche, so hoch sie empor, so tief sie hinab steigen, ob sie auf einem zarten oder einem trotzigen Kinde des Boreas, ob auf weichen Lüften oder auf dem Rücken des Sturmwindes heranwehen oder brausen, doch stets von einer direkten Abkommenschaft vom gesunden Menschenverstande zeugen: muß unsere Einbildungskraft sich auf das geschmeidigste in seine Ausdrucksweise fügen, seine Intentionen im Voraus empfinden, ja — wenn wir es so nennen dürfen — sattelfest auf seinem Pegasus sein. So lange wir seinen Genius nicht im Ganzen geschaut, ihn nicht von Kopf zu Fuß gemessen und uns nicht auf seinen

Standpunkt, außerhalb dessen die Konturen seines Pinsels ein räthselhaftes Durcheinander von labyrinthisch sich kreuzenden Linien bleiben, gestellt haben, ist es schwer, wo nicht unmöglich, auch nur ein einzelnes seiner Werke zu genießen.

Auch Schumann's Muse hieße es in einer unvollkommenen Beleuchtung zeigen, wollte man Einzelnes betrachten, ohne zugleich der Stellung Rechnung zu tragen, die es in der Gesammtheit seiner Werke einnimmt. Bei ihm ist das Einzelwerk weniger aus dem Bedürfnis hervorgegangen den Gegenstand als solchen zu formen, zu meißeln, zu malen, zu schildern, sondern viel mehr aus der Gelegenheit seine eigenen Gefühle und Gedanken durch den zu behandelnden Stoff ausdrücken zu können. In Folge dessen läßt sich nur durch das Vergleichen seiner verschiedenen Kompositionen erkennen, was er durch die gewählte Ausdrucksweise und Form hat ausdrücken wollen, wodurch man schließlich der Idee des Einzelwerks habhaft werden und die Ausdehnung seines Gefühlsinhalts ermessen kann.

Die große Zahl der vorliegenden Werke des Meisters, deren Vielheit den Leistungen unserer größten und fleißigsten Komponisten gleichkommt, dürfte schon jetzt zu einer präcis gefaßten Meinung berechtigen, um so mehr, da dieser Meister ein Künstler ist, der in gerader Linie, und viel unmittelbarer als Mendelssohn, aus Beethoven hervorgegangen ist und mit dem vollsten Bewußtsein den tiefen Ernst desselben in sich aufgenommen und gleich einem zu verantwortenden Erbe fortgebildet hat — ein Künstler, der den vollsten Anspruch erheben darf mit dem Erstgenannten als Führer der die Charakteristik vertretenden Bewegung sowohl, als auch als Urheber des Impulses betrachtet zu werden, welcher während der beiden letzten Decennien die deutsche Musik so kräftig vorwärts trieb, ja, der unbedingt zu jenen bevorzugtesten Geistern gehört, denen die Natur jene Flamme eingehaucht hat, die in den von ihr durchloderten Werken von keinem Zeitenstrom ausgelöscht werden kann, sondern den Ruhm des Autors schützend, die Früchte seines Genies verewigend beide umleuchten wird. Trotzdem müßte es als ein Mangel an Gerechtigkeit und Rücksicht gegenüber

den von ihm der Kunst geleisteten Diensten betrachtet werden, wenn wir der Zeit, welche uns das Ensemble der schöpferischen Thätigkeit Schumann's vervollständigen wird, vorgreifen und schon in dem gegenwärtigen Moment ein resümirendes Wort über sie aussprechen wollten. Ein solches kann erst eine Berechtigung haben, wenn sich sein Gesammtwirken übersichtlich gruppiren läßt, nicht aber jetzt, wo mehrere seiner Werke, die — wie wir bereits angedeutet — zweifellos in die Wage der Beurtheilung das schwerste Gewicht miteinlegen werden, wie beispielsweise sein „Faust", noch nicht veröffentlicht sind.

Da wir in seinen Schöpfungen vor allem den Autor selbst zu suchen haben, so dürfen wir, um überall sein Ideal erkennen zu können, auch keines der wesentlichen Glieder des Ganzen entbehren. Ermangelt auch keines seiner Werke des Schönen, so entzieht dieses sich doch hin und wieder unserem Blicke. Bald scheint es versteckt unter der Hülle einer symmetrischen Regelmäßigkeit, welche nicht mit der glühenden, sich innerlich verzehrenden Begeisterung des dargelegten Gefühls übereinstimmt und darum einem Anflug von Affektation nicht unähnlich ist, bald scheint es auf rauhen Felspfaden der Harmonie, die von dicht wuchernden Schlingpflanzen einer sie schillernd umwindenden Ornamentation bedeckt ist, die wir fast „symbolisch" nennen möchten, verloren gegangen, so daß beide, weil sie im Widerspruch mit der formalistischen Strenge zu stehen scheinen, die der Komponist bei ihrer Anwendung hervortreten läßt, den einen verwirren, den anderen unangenehm berühren. Wir überlassen es also der Zeit, alle Nebel des Zweifels zu lichten und das in diesen Werken lebende instinktive Streben und bewußte Wollen, denen Schumann mit so regem Gewissen, mit so tiefer Devotion gegenüber seiner Kunst, mit so edlem Ehrgeiz und reinem Eifer, mit so unbedingter Hingebung und entschiedenem Ablehnen eines jeden unwürdigen Beifalls folgte, immer heller und klarer erkennen zu lassen.

Ehe sich darüber sprechen läßt: was seinem Streben zu erreichen vergönnt war, was aus seiner Art und Weise für die Kunst im Großen und Ganzen Ersprießliches, für ihn selbst vielleicht Nachtheiliges er-

wuchs, was davon ein von der Kunst anzueignender Fortschritt, was eine Form zu nennen ist, die wohl seinem persönlichem poetischen Bedürfnis entsprach und ihm selbst diente, welche aber weiter zu bilden überflüssig und ungünstig sein würde, sind auch noch die Resultate des auf seine jüngere Zeitgenossenschaft ausgeübten Einflusses — die Früchte dieses starken Baumes — abzuwarten. Dann wird es möglich werden zu entscheiden, ob das, was man den „geheimen Gedanken Schumann's" nennen möchte, nämlich die klassischen Formen mit Romantik zu durchdringen oder, wenn man will: den romantischen Geist in klassische Kreise zu bannen, von ihm verwirklicht wurde, ob er überhaupt zu verwirklichen war, ob er noch zu verwirklichen ist — Punkte, welche leicht zu Streitfragen und Kunstspaltungen, wie einst auf einem anderen Kunstgebiet werden könnten, wo man diskutirte: ob sich der Reiz des Unvorbereiteten, des Wilden und Natürlichen, wie er die englischen Parkanlagen charakterisirt, auch auf einen Garten übertragen lasse, der zugleich weder die majestätische Symmetrie, noch die vornehmen Alleen entbehren sollte, wie sie Le Nôtre entworfen.

Hinsichtlich dieser Polemik stellte die Zeit fest, daß weder die Gärten des letzteren noch der englische Park ohne Kunst geschaffen sind, daß beide nicht außerhalb der Bedingungen der Kunst als solcher stehen und beide für ihre Anlagen erfinderisches Genie, geschickte Kombination, poetischen Sinn verlangen. Beide rufen in uns bald Überraschung und Bewunderung über eine großartige Fernsicht, eine bezaubernde Perspektive, bald jene sanften, umschleierten, heimlichen Eindrücke hervor, die unsere Seele vertraulich berühren und zu inniger Hingabe gleichsam auffordern; beide üben auf uns jenen anmuthigen Reiz aus, welcher über dem Liebenswürdigen das Erhabene vergessen macht. Diese Stimmungen jedoch werden durch so verschiedene Mittel erreicht und es ist so wenig Aehnlichkeit zwischen dem zur Wolke aufzischenden Wasserstrahl und den phantastischen Umrissen der den Lauf dreier Jahrhunderte überlebenden Eiche, zwischen den geradlinigen gestutzten Hecken und den sich schlängelnden Waldpfaden, zwischen Muschelgrotten und dem leise im Schatten hinmurmelnden

Bache, daß der Versuch beide zu verbinden so viel heißen würde, als ihre oft analogen Wirkungen zu zerstören.

Wie könnte man Schumann gegenüber verkennen, daß er, anstatt zu suchen, zu wagen, zu erobern, zu erfinden, viel mehr dahin strebte, seinen durchaus romantischen, zwischen Freud' und Leid schwebenden Sinn, seinen in seinem Innern oft dumpfe, trübe Tonalitäten annehmenden Hang zum Bizarren und Phantastischen mit der klassischen Form in Einklang zu bringen, während sich gerade diese Form mit ihrer Klarheit und Regelmäßigkeit seinen eigenthümlichen Stimmungen entzog! Trotzdem suchte, wagte, erfand er, wenn auch weniger in freier Selbstbestimmung, als aus fatalistischem Zwang. Denn der echte Künstler wird durch die innerste Nothwendigkeit dahin getrieben, seine Form nach den Konturen seines Gefühls zu modeln, sie mit dessen erheiternden oder verdüsternden Farben zu durchdringen und mit der Stimmhöhe seiner inneren Saiten in Einklang zu bringen. So that er es — aber unfreiwillig gleichsam unter dem Joch seines Dämons und zu seinem eigenen Verdruß. Er that es, weil er die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, daß moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlsinhalt ihre Entstehung verdanken.

In diesem Kampf mit sich selbst muß er viel gelitten haben. Auf seinen schönsten Blättern lassen sich Blutspuren, wie aus einer weitklaffenden Wunde nachweisen. An manchen Stellen hört man ihn gleichsam im Zank mit seinem Genius, dem er den alten Ahnenharnisch umschnallen will, trotzdem er diesem nicht paßt und seine Bewegungen hindert, und er, trotz seiner Zusammenschnürung, eine Haltung und einen Gang behauptet, wie sie keinem der Ahnen, für welche die Rüstung geschmiedet wurde und denen sie meisterhaft stand, zu eigen war.

Das Verschmelzen diametral auseinandergehaltener Ideen, Anschauungen, Richtungen und Formen ist mehr als einmal der harmonische Traum schöner Seelen und Geister gewesen. In ihrer Kraft die geheime Verwandtschaft oft gänzlich entgegengesetzter Überzeugungen herauszufühlen schöpften sie aus dem Besten,

was zwei getrennte Lager zu ihrem Vortheile geltend zu machen wußten, die Hoffnung, dieses Beste vereinigen zu können. Dabei aber abstrahirten sie von einigen unversöhnlichen Dualismen und übersahen, daß eine Vereinigung nur zu einem schwer, wenn überhaupt haltbaren juste milieu, zu einer eklektischen Mischung führen konnte, welche beide Theile unbefriedigt lassen mußte.

Eines jedoch läßt sich schon jetzt, abgesehen von jedem zukünftigen und dem rein-musikalischen Standpunkt angehörenden Urtheil, über die Werke Schumann's feststellen: daß er nämlich nach zwei Richtungen hin sich hinreichend Verdienste erworben hat, um seinen Namen für immer den Kunstannalen einzuverleiben.

Einerseits erweiterte er den von Beethoven eröffneten Weg, andererseits gab er einem bis dahin von Musikern nur zu selten betretenen eine feste Richtung. Für die schönen Wissenschaften ebenso, wie künstlerisch begabt und durchgebildet erreichte er hier solche Verdienste, daß zu ihrer Beurtheilung jede Berechtigung vorliegt. Schumann war es, welcher die Nothwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumental-Musik insbesondere an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannte, so wie sie schon Beethoven, wenn auch nur im dunklen Drang des Genius, gefühlt hatte, als er den „Egmont“ komponirte und einigen seiner Instrumentalwerke bestimmte gegenständliche Namen oder Überschriften gab. Desgleichen hat Schumann die Literatur der Musik näher gebracht, indem er ipso facto bewies, daß man zu gleicher Zeit ein bedeutender Musiker und doch auch ein gewiegter Schriftsteller sein könne.

Als er den geeigneten Moment einer innigen Verbindung zwischen Musik und Literatur — den beiden Formen des Gefühls und des Gedankens — erkannt hatte, griff er zur Feder, um mit Sachkenntnis zugleich von der Poesie und von der Musik, dieser höchsten Poesie, die man bis jetzt mit einer solchen Trockenheit behandelt hatte, wie unter den Wissenschaften höchstens die Mathematik behandelt worden ist, zu reden, und näherte sie theils durch den poetischen Zug, welchen er seinen kritischen Arbeiten einwob, theils durch den feinen Takt, mit welchem er die der Musik und insbe-

sondere der Instrumentalmusik als Kanevas zu dienen bestimmten poetischen Stoffe wählte, um ein Bedeutendes den anderen Künsten.

Nach unserer Ansicht ist ein richtiges Urtheil über Schumann's Musik weder zu bilden noch zu formuliren. Ihre Vorzüge, sowie ihre mehr sich fühlbar machenden als nachzuweisenden Mängel können kaum einem verständigen Examen unterzogen werden, wenn nicht zuvor die doppelte Tragweite seines öffentlichen Auftretens und seines auf die Kunst ausgeübten Einflusses, wenn nicht er selbst als producirender Künstler und fühlender und begeisterter Mensch, sowie als denkender Schriftsteller und wissenschaftlich gebildeter Geist erkannt ist. Musik und Literatur waren Hunderte von Jahren hindurch wie durch eine Mauer getrennt und die auf ihren beiden Seiten Wohnenden schienen sich nur dem Namen nach zu kennen. Kamen sie einmal in Kontakt, so erschienen sie dann wie Pyramus und Thisbe — sie schauten und berührten sich heimlich nur durch die Spalten und klaffenden Risse der Steine, welche sich zwischen ihnen aufthürmten.

Schumann war Eingeborener in beiden Ländern und eröffnete den Bewohnern der getrennten Regionen eine Bresche, durch welche mindestens einzelne Vermittler gegenseitiger Interessen hindurchdringen konnten — ein Vorgehen, dessen Folgen so beträchtlich zu werden versprechen, daß sie sich augenblicklich noch nicht so ganz berechnen, wohl aber wahrnehmen und voraussehen lassen.

II.

In Folge dieser literarischen Bildung, welche ihm eine eben so einsichtsvolle Kritik in Sachen der Poesie und Prosa, als der Harmonie und des Kontrapunkts verlieh, übte Schumann eine doppelte Wirksamkeit auf die musikalische Kunst aus.

Wir haben hier nicht zu entscheiden, welcher von beiden Thätigkeiten die größere Tragweite zuerkannt werden muß: ob seinem Talent, zwei Sprachen — die des Wortes und die der Töne — in gleicher Reinheit, wenn nicht Intensität zu sprechen, oder den gelungenen Beispielen, welche er von den Bedingungen lieferte, die

einer Verbindung großer und schöner Poesie mit großer und schöner Musik zu Statten kommen.

Dennoch steht das erstere Verdienst im Vordergrund. Gute Studien, ein feiner Unterscheidungssinn, prüfender Geschmack und geübter Takt können genügen, um die Koincidenzpunkte zweier Künste aufzufinden, welche zu einer Vereinigung und Verdoppelung ihrer Kräfte geeignet sind und sie nicht durch Kampf und Rivalität paralysiren, wie es im Fall eines ungeschickten plumpen Zusammenkittens geschieht. In der Art aber, wie Schumann den Kritiker und Künstler in sich vereinigte, erprobte er eine zwiefache Kraft des Schaffens. Nicht zufrieden, seine Gedanken in dürren Worten auszusprechen, erfüllte er die Aufgabe, welche er dem Kritiker mit den Worten stellt:

„Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt"[1]. — „In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethoven'schen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück mehr beitragen als die Dutzend Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen."

Schumann wußte mit so viel Feinheit und Genauigkeit die durch die Kunst und ihre Manifestationen in ihm hervorgerufenen poetischen Stimmungen und gereiften Nachgedanken wiederzugeben, daß man wohl von ihm behaupten kann: seine reiche und graziöse Einbildungskraft spiegle sich eben so vollständig in den Blättern ab, die er dem Leser, als in denen, die er dem Spieler vorlegt. So wenden wir uns zuerst zu dem Schriftsteller; denn selbst wenn — wie wir nicht behaupten möchten — seine kritische Meinung geringeren Einfluß auf die Kunst seiner Zeit geübt haben sollte als die poetische Richtung seiner musikalischen Werke, so hat seine literarische Thätigkeit nichts desto weniger eine besondere Bedeutung für unsere Epoche und lehrt uns eine ausgezeichnete Eigenschaft dieser seltenen Individualität kennen.

---

1) „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" von Robert Schumann. Band I, S. 72.

Schon Carl Maria von Weber hatte den Vortheil erkannt, den es für den Musiker haben müsse, wenn er der Presse und Tageskritik nicht gänzlich fremd bleibe. Schumann bewies, wie richtig er den Stand dieser selbst heute noch von den meisten unter uns nur sehr oberflächlich behandelten Frage begriff, indem er ein Journal gründete (dasselbe, dessen Spalten wir diesen Artikel widmen) und bald darauf selbst die Redaktion desselben übernahm. Um die Nothwendigkeit der von ihm zu diesem Zweck gebrachten Opfer zu verstehen — Zeitopfer: die dem Künstler empfindlichsten, Geldopfer: die der Menge unbegreiflichsten —, müssen wir bei den Ideen verweilen, welche diesen Entschluß in ihm reiften.

Wir spenden ihm noch heute Beifall; denn die Zeit hat die von ihm aus der Vergangenheit der Kunst gezogenen Schlüsse, sowie den richtigen Blick, mit welchem er unausbleibliche Veränderungen im Zustande der Künstler selbst in nächster Zukunft voraussah, gerechtfertigt. Physisch ist das weitsehendste Auge nicht das stärkste — geistig tritt das Gegentheil ein. Hier gewahren schwache Augen nur die Gegenstände, welche sich nicht außerhalb eines engen Gesichtskreises befinden, und nur die von der Natur vorzüglich begabten verstehen die am Horizont der Zeiten auftauchenden Dinge zu unterscheiden und die Nebel der Zukunft und der verschwimmenden Vergangenheit zu durchdringen. Wer nun einen so fernsichtigen intellektuellen Blick mit auf die Welt bringt, läuft oft Gefahr von den Kurz- und Schwachsichtigen, welche das allmähliche Herannahen solcher ihrem Blick noch nicht erkennbaren Objekte nicht zugeben wollen, überhört und bespöttelt zu werden. Aber was fragt der von ihrer Kurzsichtigkeit Überzeugte darnach, ob sie seine Versicherungen ableugnen und seine Unternehmungen verlachen oder nicht! Er verfolgt unaufhaltsam seinen Weg, der ihn ja dem Ziel näher bringt, welches weit über dem Horizont der Menge ihm entgegenwinkt. Gewiß fehlte es Schumann, als er das Journal gründete und von da an einen scharf abgegrenzten Platz unter den denkenden Künstlern einnahm, nicht an Freunden oder Verwandten, die seine sogenannte Extravaganz beklagten. Im Jahre 1855 läßt sich bereits klarer beurtheilen, daß er sich 1834 nicht getäuscht hatte.

Wir hätten gewünscht nur in wenigen Zügen die Richtigkeit des Strebens begründen zu müssen, mit welchem Schumann zugleich die kritische und die künstlerische Laufbahn antrat; da aber von den meisten unter uns die dabei zu berührenden Fragen noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt sind, so sei uns erlaubt sie von zwei Gesichtspunkten aus näher zu erörtern und erstlich auf die von dem Künstler geübte Kritik in ihrer Beziehung auf das Publikum, sodann in ihrer Wirkung auf den Künstler selbst einzugehen.

Wir werden also zunächst den Nachtheil nachweisen, welchen das Publikum erleidet, wenn die Kritik solchen überlassen bleibt, denen nicht einmal das Handwerksmäßige der Kunst geläufig ist [1]), und dann von dem Nutzen reden, welcher den Künstlern für ihre intellektuelle Bildung erwächst, wenn sie selber die Kritik in die Hand nehmen.

Die Kunst ist nicht seit gestern — fragen wir: gab es in den fernen Zeiten eine Kritik, die sich bis zu den Anfängen der Künste verfolgen ließe? Entsteht sie mit ihnen zugleich, blüht und verwelkt sie mit ihnen? Nützt, schadet sie der Kunst? Ist sie ein krankhafter Auswuchs, ein an der mächtigen Eiche klebendes Harz? oder ein nöthiger Satellit, der dazu beiträgt, das Gleichgewicht der verschiedenen Kräfte zu erhalten? Gleicht sie dem von jedem festen Körper im Ocean des Lichtes unvermeidlich geworfenen Schatten? Ist sie der nützliche Pflug, welcher den Boden aufwirft und furcht, auf daß er fruchtbringend werde?

Alle diese Fragen lassen sich eben so gut mit Nein als mit Ja beantworten. Die Kritik hat immer bestanden. Denn nie hat sich bei irgend einem Volk die Kunst anders als in einem ihm sympathischen Sinne entwickelt und niemals gelang es eine Kunst von einem Boden auf den anderen zu verpflanzen und hier urplötzlich volksthümlich zu machen, ohne daß zuvor eine Vorbereitung durch Wechselbeziehungen und gegenseitige Einflüsse stattgefunden hätte.

---

1) „... die Kritik wird freilich immer hintennach kommen, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht." Ebendaselbst Bd. I, S. 27.

So war es vor dem Auswandern griechischer Kunst zu den Römern, vor der Hegemonie der italiänischen Renaissance im kultivirten Europa, vor der Einwirkung spanischer Literatur auf die französische u. s. w. Kein Kunstwerk, das im Widerspruch mit den nationalen Verhältnissen eines Volkes erwachsen oder ihnen ganz fremd ist, wird sich jemals bei ihm akklimatisiren; es bleibt so lange vereinzelt und ohne Widerhall, bis die Ideen und Gefühle, denen es Ausdruck verleiht, auf dem Terrain, dem es übertragen wurde, einheimisch geworden sind. Der Grieche wird wenig Verständnis für das Monströse in sich tragen, wie es die großartige in das Weite sich verlierende Vorstellung des Unendlichen, Ewigen, Unermeßlichen der Inder in ihrer Poesie und Plastik durch eine übertriebene Vervielfältigung der Dimensionen, Verhältnisse, Ziffern und Gegenstände zum Ausdruck gebracht hat, wogegen den Ägyptern hellenische Meisterbauten wahrscheinlich wie Kartenhäuser, wie Kinderspielzeug erschienen wären. Ebensowenig wird sich arabische Bildung dem Verständnis Buonarrotti's und Rafael's nähern oder ein chinesischer Mandarin jemals Bach's Erhabenheit, Rossini's melodische Fülle und Übermuth begreifen.

Doch ganz abgesehen von dieser allgemeinen Kritik, die meist nur ein unbewußter Ablehnungs- oder Aneignungsproceß des Instinktes ist, abgesehen von der specielleren, welche gewissen Werken eines gangbaren Stils einen besonderen Rang in der Achtung der Nation, der sie angehören, anweist, hat die neuere Zeit eine dem Anschein nach gänzlich verschiedene Kritik sich entwickeln sehen — eine Kritik, welche sich von den beiden vorerwähnten durch das wissenschaftliche Gepäck unterscheidet, das sie nach sich schleift, sowie durch die Kleinigkeitskrämerei ihrer mit Secir- (manchmal wohl auch Küchen-) Messern und Mikroskopen bewerkstelligten Analysen, in welchen sie die Gesetze der vergleichenden Anatomie auf die Kunst überträgt. Die Sprache dieser Kritik besteht aus einem entsetzlichen Jargon, droht mit Ruthe und Peitsche, spielt den menschenfleischgierigen Popanz und die Künstler erschrecken vor ihr, wie Lerchen vor der Vogelscheuche über dem Weizenfeld. Demungeachtet halten wir sie für ganz gleichbedeutend mit der genannten allgemeineren

oder instinktiven Kritik. Um die Wahrheit des Gesagten zu erkennen, entkleide man sie nur ihrer Schreckkostüme und sehe, was für ein hohles, lebloses Ding dieser Flicklappenbündel ist, der nur so lange in Angst versetzt, als man die hiezu nöthige Gespensterfurcht in sich trägt.

Heute wie immer zeigt sich das höchste Resultat der Kritik darin, daß diese oder jene Nation einer gewissen Kunstform und Kunstart den Vorzug vor anderen in Nachbarländern kultivirten Kunstformen und Kunstarten giebt, daß sie diesen oder jenen ihrer Meister und wiederum besondere Werke desselben höher schätzt als andere. Oder könnte man wohl voraussetzen, daß in unseren Zeiten das Schöne schneller erkannt, daß das Mittelmäßige entschiedener zurückgewiesen wird? daß der Haß thätiger, der Neid schädlicher, die Rivalitäten kampffähiger seien? Durchaus nicht! Im Alterthum wie bei uns walteten niedere Leidenschaften. Der blinde Homer mußte hilflos umherirren; Sophokles wurde für wahnsinnig erklärt, als er den „Ödipus" schrieb; Firdusi starb betrogen von seinem Fürsten im Elend, während ein Poëtaster, dessen Name der Verachtung der Nachwelt entging, die Gunst des Hofes genoß. Im Mittelalter wußten sich die Künstler und Dichter Italiens des Giftes und des Dolches so gut wie die Fürsten zu bedienen. Und in der folgenden Zeit, seit dem Bestehen der modernen Kritik, starben Chatterton und Gilbert in Verzweiflung, darbten Corneille und Schiller, blieben Beethoven und Schubert zu ihren Lebzeiten unerkannt. Alle diese Beispiele sagen genug. Was endlich noch die durch das jetzige Régime der Kritik so vorzugsweise begünstigten Mittelmäßigkeiten betrifft, so ist es schwer sie mit denen der Vergangenheit zu vergleichen. Ihren flüchtigen Erfolgen folgt schnelles Vergessen, und kaum bewahrt eine Generation der anderen die Namen derer auf, die durch tausend Seifenblasen von Mode-Erfolgen für einen Moment das Leuchten ewiger Sterne umnebelt hatten.

Nach allem dürfte es schwer halten den wirklichen Unterscheidungszug zwischen einer Kritik, wie sie in Ländern herrscht, wo sie sich der Presse bemächtigt hat, und jener aufzufinden, die immer

und überall vorhanden war. Das anscheinend Abweichende ihres Charakters jedoch tritt uns sofort deutlich entgegen. Früher war die Kritik eine Art umhüllenden Fluidums, ein unbestimmbarer Luftkreis, welcher, obwohl er um gewisse Personen und Dinge glänzender und durchsichtiger wurde, doch seiner Natur gemäß unfühlbar und haltlos blieb. Wie Wasser, das durch die Finger der Hand rieselt, entzog sie sich einem festen Ergreifen. Jetzt, seit sie in der Presse ein sichtbares Instrument mit greifbaren Beweisen ihrer angemaßten Macht geworden, seit sie vermittelst derselben ihre Dekorationen, Urtheile, Unsterblichkeitsdekrete und Verbannungsmanifeste in die Welt schleudert, hat sie sich zur Autorität, zum Richtamt hinaufgeschraubt. Sie hat eine Art Folterkammer errichtet, wo sie stündlich, so oft es ihr behagt, das ausersehene Opfer auf die Marterbank, auf das Procrustesbett ausstreckt, ihm spanische Stiefel und Handschellen anlegt, es nach Belieben an langsamem Feuer röstet, es kneift, zwickt, an den Pfahl nagelt, um es zu verhöhnen und zu peitschen und zuletzt schmählich durch die Straßen zu schleifen.

Diese Vermessenheit der Kritik, dieser oft infame Mißbrauch usurpirter Gewalt hat aber das Eigenthümliche, eine eingebildete, in sich selbst ohnmächtige Tyrannei zu sein, die von jedem gebrochen und überwunden werden kann, der ihr besonnen und muthig die Stirn bietet. Sie hat das Eigenthümliche, in Wirklichkeit nur die Unterwürfigen quälen zu können — das Eigenthümliche, daß sich ihre Marterbänke, Scheiterhaufen und Pranger eben so fiktiv als ihre Adelspatente und Ruhmesbelohnungen erweisen, daß, wenn man sie in der Gegenwart unbeachtet läßt, man ihrer der Nachwelt gegenüber nicht bedarf, daß ihr Köpfen und Viertheilen nur so lange einen Sinn hat, als man sich etwas daraus macht, und ihre Tortur völlig wirkungslos auf denjenigen bleibt, der sich nicht dazu hergiebt ihre Schmerzen empfinden zu wollen. Sie möchte wie ein mittelalterliches „Maleficium“ wirken und ein Wachsbild des Feindes in der Absicht mißhandeln und vernichten, daß jede ihm angethane Unbill dem lebendigen Wesen, welches es vorstellt, fühlbar werde, und — oft gelingt es ihr. Solche seltsame Macht kann man über Menschen ausüben, wenn man ihre Einbildung erregt, ihre Eitelkeit

kitzelt, ihre kleinlichen Leidenschaften herausfordert! Und wie schwer wird es der gesunden Vernunft, dem geraden Sinn und ehrlichen Gewissen, lauter als jene die Stimme zu erheben, um die Ungeheuer und Chimären, deren Herrschaft über uns nicht weiter geht als wir selbst sie ihnen verleihen, in ihr Nichts zurückzuweisen! —

Derartige Folgen seiner Erfindung hatte Gutenberg nicht geahnt. So entscheidend auch der Einfluß der Buchdruckerkunst auf den Zustand der europäischen Gesellschaften und den Bildungsgrad der christlichen Civilisationen ab ovo war, so konnte sie doch nicht bei ihrem ersten Auftreten alle guten und schlimmen ihrer Folgen auf einmal entfalten und nicht auf einmal sich in alle Kanäle verzweigen, die zum Empfang ihrer Lichtströme sich öffneten. Manche Generation kam und verging, ehe alle ihre Quellen hervorbrachen, alle ihre Früchte reiften. Drei Jahrhunderte reichten kaum hin, um ihre Konsequenzen vollständig auch im Bereiche der den brennenden Fragen der Politik so fern stehenden Kunst fühlbar werden zu lassen, um die Presse auch in Bezug auf sie zu einer Thatsache von so ernster Bedeutung zu machen, daß es fortan unumgänglich, ja eine Nothwendigkeit ist, ihren Ursprung und ihre Tragweite fest in das Auge zu fassen, ihre Vortheile und ihre Gefahren aufmerksam zu betrachten, damit man sich in den Stand setzen kann die ersteren zu benutzen, den letzteren entgegenzuwirken.

Lange Zeit lieferte Gutenberg's geheimnisvolle Maschine nur Bücher und, wenn sie später ihren Wirkungskreis auch auf periodische Blätter ausdehnte, so war es nur auf solche, die im Dienste von Regierungen und politischen Parteien standen oder auch ausschließlich zu merkantilen Zwecken verwendet wurden. Zu der Zeit aber, als diese dann plötzlich an Bedeutung gewannen und an Umfang zunahmen, waren sie einerseits zu überwiegend von politischen Ereignissen ernstester Art und andererseits zu sehr von philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Bestrebungen, die mit ihrem Stoffreichthum und dem Interesse für denselben eifrig rivalisirten, in Anspruch genommen, als daß im achtzehnten Jahrhundert die Kunst zu enge zwischen ihre Klammern hätte gerathen sollen. Der Krieg der Gluckisten und Piccinisten verwandte

allerdings Druckerschwärze genug in Angelegenheiten der Kunst. Er wurde aber mehr mit Abhandlungen, Libellen und Streitschriften geführt, als mit den regulären Truppen, deren Regimenter wir heute unter den Fahnen sich befehdender Kunstinteressen und Kunstideen kämpfen sehen.

Seit den ersten Decennien des neunzehnten Jahrhunderts aber hat der dauernde Frieden eine große Majorität gebildeter Geister unter das Banner der Künste geschart — zugleich auch hat er die Ausdehnung des Handels und der Industrie in einer Weise begünstigt, daß diese keinen Daumen breit Terrain, keinen gewinnbaren Groschen unberücksichtigt ließen. Wie hätte die Industrie, deren statistische Tabellen heutzutage Ziffern aufzuweisen haben, welche früheren Zeiten fabelhaft, ja unglaublich erschienen sein würden, — wie hätte sie die Ausbeute dieses herrlichen Nachwuchses von Kunstinteressen versäumen können, Interessen, die mit ihren lebhaften Eindrücken und unblutigen Kämpfen einen natürlichen Übergang zwischen den furchtbaren moralischen Erdstößen, den erschütternden Katastrophen einer nicht fernen Vergangenheit und einer Gegenwart bildeten, in welcher sich allmählich der Generationen eine solche Unempfindlichkeit der Nerven bemächtigt hat, daß sie Geschichte, hohe Ereignisse, Ruhm und Glückseligkeit nur noch in ihrem Bezug auf die Börse auffassen! Bald wußte sie die Kunstliebhaberei in einen Luxusartikel umzuschaffen und nicht allein die Aristokratie, sondern jeden Partikulier zu einem gewissen Budget von »menus plaisirs« (Theater, Koncerten, Ausstellungen und Ankäufen von Bildern) zu nöthigen, welche früher ein Privilegium gekrönter Häupter waren. Die Industrie machte sich zum Makler zwischen Publikum und Künsten, bemächtigte sich aller Werke und Repräsentanten der letzteren, ihrer echten und ihrer Schmugglerwaren, ihrer wahren und falschen Apostel, ihres ganzen Flimmer- und Flitterwerkes, und beutete dieselben in ihrem materiellen Interesse aus. Anfangs wurde es sorgsam verkappt, später heuchlerisch geleugnet und zuletzt schamlos eingestanden; während dessen scheute sie zur Erreichung ihres Zweckes kein Mittel der Ruhmredigkeit, der Lobposaunerei, der Unsterblichkeits- und Vergötterungsmaschinerie, kein

Mittel der Verleumdung, Verbehmung und Verspottung zum Zwecke oder hausse und baisse eines Talentes oder eines Kunstwerkes.

Doch wollen wir der Industrie keinen Vorwurf daraus machen, daß sie ebenso, wie sie aus Fabriken, Minen und tausenderlei verschiedenen Unternehmungen ihren Gewinn zu ziehen sucht, hier auf Kosten der beweglichen Einbildung oder der Leichtgläubigkeit und Unwissenheit des Publikums lebt. Ja wir behaupten nicht einmal, daß ihre Dazwischenkunst ausschließlich und nur nachtheilig auf die Kunst gewirkt hätte. Wir verkennen nicht, daß, während sie diese zu ihrer eigenen Erhaltung verbrauchte, sie doch auch zu ihrer allseitigen Verbreitung beitrug; denn es konnte kaum ausbleiben, daß nicht unter dem gesäeten Unkraut auch öfters ein gutes Korn sich hätte finden sollen. Weit davon entfernt ihre Einmischung in die Kunstinteressen lediglich als ein an diesen begangenes Unrecht zu rügen, erkennen wir ihre Verdienste für die Belebung des Kunstgeschmackes, desgleichen die Regsamkeit an, mit welcher sie die Kunst unter die nothwendigen Bedürfnisse des gesellschaftlichen Lebens, unter die dem Reichthum auferlegten Pflichten, unter die feinsten Genüsse der Eleganz einführte. Vor allem wollen wir nicht die Industrie anschuldigen, wenn die Künstler das: Quod licet bovi, non licet Jovi vergaßen, ohne zu bedenken, daß aus dieser Association die Industrie ohne Unehre, die Hand des Künstlers aber nur befleckt hervorgehen konnte; denn jene wuchert nur mit dem Erkauften, zieht nur von dem hergeliehenen Kapital Zinsen, während der Künstler mit seinem Talent, seiner Begabung, seiner Begeisterung, kurz mit sich selbst das Unerkäufliche, das ihm von der Natur freigebig und preislos Geschenkte verhandelt. Wir aber sagen: „der Priester lebe vom Altar, doch esse er den Altar nicht mit."

Sobald die Industrie einmal den kunstgeschäftlichen Betrieb und zugleich die Presse an sich gebracht hatte, drängten sich Tausende zu diesem ergiebigen Fischfang und, wo nur ein Luchsauge einen Gründling ausfindig machen konnte, mußte der Gründling zappeln. Da erschienen Zeitschriften für alle Specialitäten, für die Künste im Ganzen und für jede Kunst insbesondere. Und in Kurzem

hatte jede Specialität mehrere Organe, jedes mit seiner eigenen Meinung oder, um die gangbare Terminologie anzuwenden: „mit seiner Farbe.“

Hier kommt ein Punkt ganz besonders in Betracht, welcher auf die in Rede stehende Sache ein eigenthümliches Licht wirft und in der Frage liegt: „Von wem und in welcher Weise wurden diese Zeitschriften redigirt? Fanden sich eben so viele Schreibfähige als Lesebegierige, eben so viele Gedanken-spendende als Gedankenbedürftige?“

Bei einigen Gegenständen mochte die betreffende Ziffer in einem richtigen Verhältnis stehen. Die Politik wurde von denen besprochen, deren Beruf, Sendung oder Aufgabe es war, sich mit ihr zu beschäftigen. Mischten sich auch Unberufene ein, so blieben jene nichts desto weniger die geschätzteren und die am vortheilhaftesten gestellten. Ebenso verhielt es sich mit den religiösen und philosophischen Meinungen, mit Wissenschaft und Literatur, mit Handel und Industrie, mit Ackerbau, Baumpflege, Jagd, Fischfang u. s. w. Größtentheils waren es kompetente Leute, die sich auf diesen Feldern bethätigten. Gelehrte wurden von Gelehrten, Schriftsteller von Schriftstellern beurtheilt. Materielle Interessen, administrative Angelegenheiten, Fragen des Rechts, der Gesetzgebung, der Internationalität und andere, selbst wenn sie von weniger vorbereiteten Köpfen abgehandelt wurden, entbehrten dennoch niemals des reiferen und einflußreicheren Urtheils Sachkundiger, welche durch Studium und Stellung, sowie durch die Gelegenheit, theoretisch bestrittene Fragen praktisch kennen zu lernen und auf diese Weise Erfahrung und Nachdenken zu vereinigen, zu entschiedenem Eingreifen fähig und berufen waren.

War es aber auch so bei den Künsten? Befanden sich unter jenen, welche sich das „Machen“ oder, wie man sagt, „Erfinden“ eines Renommées anzumaßen wagten, welche auf ihre auszuspielenden Trümpfe von Erfolgen, wie auf Eisenbahn- und Auswanderungslose spekulirten, welche geistigen Größen, die nur von ihren Pairs gerichtet werden können, mit dem Weihrauchfaß oder mit Steinwürfen entgegenkamen — befanden sich unter ihnen, fragen wir,

auch viele Künstler, die allein berechtigten Geschworenen eines Kunsttribunals, berechtigt durch Priesterschaft im doppelten Kultus des Schönen: im idealen des Gefühls und im positiven der Form?

In Sachen der Literatur ist die Antwort auf solche Fragen eine entschieden befriedigendere als in Sachen der Kunst. Ihre Werke werden nur von Kollegen untersucht und zergliedert, gerühmt oder angegriffen, welche Fachgenossen des Autors sind und, weil sie in den gleichen Formen zu Hause, dieselbe Sprache reden, sich von Idee und Gefühl des Autors gründliche Rechenschaft zu geben vermögen. Wenn die literarische Kritik Theorien bildet, so thut sie es mindestens nicht bei einem Gegenstand, dessen erste Grundlagen und Grundbegriffe ihr gänzlich fremd sind. In der Kunst aber werden solche Theorien von Leuten besprochen und auf das gerathewohl aufgestellt, die in den allerunterstten Regeln A-B-C-Schützen und nicht im Stande sind von einzelnen aufgeschnappten theoretischen Brocken auch nur die unbedeutendste Anwendung zu machen.

Die wirklichen Künstler haben theils aus Verachtung gegen die Art von Condottiere-Unwesen, welches die Presse trieb, theils aus träumerischer Zerstreutheit die Ausdehnung dieser Macht unberücksichtigt gelassen. Nun ist sie ihnen unversehens über den Kopf gewachsen. Sie ließen der Industrie alle Muße, ausschließlich und mit aller Bequemlichkeit je nach Bedürfnis heute Renommées zu machen und morgen zu verderben — sie erhoben sich nicht gegen diesen schreienden Mißbrauch, als es noch Zeit war und auf die noch nicht gänzlich schamlos gewordene Spekulation ein Protest einwirken konnte — sie versuchten niemals die Horde kritischer Eindringlinge, welche ihre Felder verwüstete, ihr Lager plünderte, ihrem unverletzlichen Herde Gewalt anthat, mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und erduldeten ohne Widerstand alle demoralisirenden Einflüsse dieser angemaßten Herrschaft. Die Schwächeren und Bornirten unter ihnen gehorchten der Mode, huldigten offen dem Métier statt dem Kultus der Kunst, für welche sie nur dann eine Achtung heuchelten, wenn es galt sich einen Nutzen aus einem ihrer Privilegien zu sichern. Manche Treugebliebenen unterlagen gehässigen und ungerechten Verfolgungen. Gelähmt durch das absichtliche Verkennen

ihrer Kräfte fanden sie kein Heilmittel gegen das zehrende Fieber der Entmuthigung und erlitten durch die sonderbare Ansicht die Nadel- oder Dolchstiche der Kritik für wirklich tödtlich zu halten, den trostlosen Untergang ihres Talents. Nur sehr langsam und spät und nur äußerst unbestimmt und schwächlich im Beginn fingen die Musiker an — um hier nur von ihnen zu sprechen — die Nothwendigkeit einzusehen, daß sie dieses Joch abschütteln müßten, daß es sich hier um nichts geringeres als um Hamlet's Dilemma: „Sein oder Nichtsein“ handle. Schüchtern und mit allen Nachtheilen, welche das Versäumnis rechtzeitiger Defensive mit sich bringt, versuchten sie nun in den Schranken zu erscheinen — ein Unternehmen, das nicht länger ein leichtes war.

Um die Presse zu beherrschen und allen Gewinn, nach dem die Gier jagt, aus ihr zu ziehen, sah die Industrie sich anfangs zu einer Allianz mit der Literatur veranlaßt. Diese fand zu große Vortheile dabei, um sie nicht mit süßer Befriedigung als ihr alleiniges Eigenthum und zu dessen Verwerthung sich selbst als unentbehrlich zu erachten. Sie überließ der Spekulation allen niederen Gewinn, den Generalen gleich, welche ihren Soldaten alles Plündern und Marodiren gestatten, wenn sie nur, so lange sie unter der Fahne versammelt sind, gehorchen. Jedes Journal sah sich einen neuen Mitarbeiter für irgend eine Specialität verschiedene Male und genau an, ehe es ihm einen freien Raum in seinen Spalten gönnte, während es dagegen seine Kunstbesprechungen ohne Skrupel Individuen überließ, deren musikalische Kenntnisse z. B. sich nur auf eine hohle Nomenklatur beschränkten, die ihnen als Firnis für ihre rohe Unwissenheit in den Gesetzen der Konstruktion und den Geheimnissen des Kolorits unserer Kunst diente. Folgte er nur dem mot d'ordre, so war er schon gut.

Wie berechtigt war unter solchen Verhältnissen Schumann's Ausspruch:

„Die musikalische Kritik bietet ein noch ungeheures Feld; es kommt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß, daher auch musikalische Kämpfe

meistens mit einem gemeinschaftlichen Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten uns die Ritter bald kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen!"[1])

Und wie wahr ist für alle Zeiten das Wort:

„Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren."[2])

Der Himmel verhüte, daß wir den berühmten Helden, die im Reiche der Literatur, des Wissens, des spekulativen Denkens und jeder Art von Fortschritt so viele neue Länderstrecken erobert haben, unsere Huldigung versagen sollten. Allein es kann nicht verschwiegen werden, daß alle ihre großen Verdienste sie keineswegs dazu berechtigten, die Künstler — wie es stillschweigend geschehen ist — von der Debatte über ihre eigenen Angelegenheiten auszuschließen. Die Literatur war in zu kurzer Zeit herrschende Kaste geworden, zu schnell in den Besitz vieler Vortheile jeder Art, materieller und geistiger, gelangt, ihre Stellung wie ihre Eitelkeit war zu blühend und glänzend, zu geschmeichelt und gehätschelt, als daß sie nicht bald die suffisante Miene eines neugebackenen Parvenu hätte annehmen sollen. Wäre es unter solchen Umständen doch gewissermaßen als eine Entweihung des Tempels von Ephesus erschienen, wenn irgend ein armer Teufel von Künstler sich ohne weiteres und so mir nichts dir nichts, ohne zu scharwenzeln und zu kratzfüßeln, in das Pergament- und Palimpsesten-Laboratorium eines wohllöblichen literarischen Patriciats gewagt hätte, welches mit vollem Recht und von Gottes Gnaden diese Künstlerplebs als Vasallen und Vasällchen behandelt, die nach Belieben zinsbar und frohnpflichtig gemacht werden. Allerdings hat sie auch zu Zeiten gekatzenbuckelt vor selbstbewußten, ihre Lehensoberherrlichkeit entschieden ablehnenden Künstlern oder vor solchen, die durch königliche Gunst oder populären Erfolg plötzlich mit stattlich wehendem Helmbusch, ritterlich bewaffnet, mit mehr oder minder wacker erstrittenen Sporen auftraten. Nachdem sie sich aber durch ihre Lob-

1) „Ges. Schriften über Musik" Bd. I, S. 48.

2) Ebendaselbst Bd. II, S. 203.

preisungen einigemal ganz absonderlich kompromittirt hatte, suchte sie sich bei anderen Gelegenheiten und zwar damit zu entschädigen, daß sie Tapfere mit aller Erbitterung überfiel, sie wohl auch durch einen heimtückischen Hieb aus dem Sattel hob, ihr Leben aber nicht gefährden konnte, so lange es behütet war vom Talisman des Genius. Wundere man sich nicht über diese groben Schnitzer! Die Spekulation der Industrie ergreift, sobald ein Künstler die Feuerprobe des Erfolges bestanden hat, für oder gegen ihn Partei je nach dem Gewinn, welcher ihr daraus erwächst, wenn sie ihm ein gewisses Behagen, eine gewisse Achtung gönnt, ihn begünstigen und applaudiren läßt. Alles das ist eben ein Geschäft für sie, bei dem sie sich höchstens über das Mehr oder Weniger des Gewinnes täuschen kann — weiter nichts.

Die Literatur aber macht höhere Ansprüche. Sie wollte ästhetisiren und feierlich richten; richten, nicht allein „unparteiisch" — was ihr schwer fällt, da sie trotz äußeren Schimmers nichts desto weniger ihr tägliches Brod von der Industrie bezieht —, sondern auch „gewissenhaft", vor allen Dingen aber mit einer „vollkommenen Kenntnis des Gegenstandes", was ihr ebenfalls schwer fällt, weil sie für die Kunst und die Vollkommenheit ihrer Werke kein anderes Kriterium besitzt als theils die Meinung ihr befreundeter ausübender Künstler, die sie unmerklich ablauscht, theils die Autorität allgemeiner den Kunstwerken im Laufe der Zeit gewordener Zustimmung.

Die Literatur mag die Künste immerhin besprechen, mag es in eben so nützlicher als glänzender Weise thun: den Werth ihrer Werke aber richtig zu wägen, ihre Schwächen und geheimen Reize an ihrem wirklich richtigen Punkt zu finden und zu erkennen ist ihr nun und nimmermehr möglich!

Empfinden kann die Literatur die Kunst, eingehend beurtheilen können sie nur die Künstler. Und diese finden ihr Urtheil nur in der beharrlichen Verehrung für die Meisterwerke ihrer Kunst. Sie sind die wahre Quelle, die fortwährende Erneuung und unentbehrliche Heiligung ihres Kultus!

Der Nichtkünstler kann nur von seinen individuellen, unverbürgten Eindrücken reden: denn er besitzt nicht die zu ihrer

Motivirung nöthige Grundlage. Wenn seine Unfehlbarkeit ungefährdet bleiben soll, wird er immer die Bestätigung der Zeit abwarten müssen, ehe er über die Ursache seines Enthusiasmus docirt. Darum auch hat die Literatur mit exemplarischer Klugheit Sorge getragen dem Nimbus ihrer Doktrinen nicht durch frühzeitige Bewunderung Abbruch zu thun. Einige Tollheiten ihrer Adepten läßt sie allenfalls durchschlüpfen — ihren Koryphäen dagegen erlaubt sie nur unbedingtes Lob der Vergangenheit und ihrer großartigen, hohen, tiefen, hinreißenden, unvergleichlichen, unnachahmlichen Werke! Unnachahmlich — vor allem! Im Vergleich mit ihnen sind dann die Werke der Gegenwart, wie es sich von selbst versteht, „Bagatellen", „halt- und bestandlose Dinge" oder „schwerfällige, unproportionirte Kolosse"! [1])

Wie aber meistens thätige Habgier und finanzielle Interessen rühriger sind als ehrliche und selbst wohlwollende Indifferenz, so ist auch diejenige Abtheilung des literarischen Geschwaders, welche es mit ihren dogmatischen Sätzen, ihren oft interessanten und eifrigen Forschungen und der manchmal sinnreichen Pedanterie ihrer Kunstansichten ernst meinte, gar bald von dem Gewimmel jener Skribler überflügelt worden, welche das Steigen oder Fallen von Künstlern auch nicht einmal scheinbar als eine Kunstfrage behandeln, sondern sie offen ohne alle Scheu je nach Partei-, Kliquen- und Klaquenübereinkunft in den Staub ziehen oder poussiren. Hinter jedem von dieser Literatenklasse gespendeten Lob oder Tadel liegt dann irgend ein winziges oder klobiges Interesse versteckt, und — daß wir es sagen müssen! — niemand widersetzt sich diesem Unfug! Was liegt der Literatur daran! Leidet sie darunter, geht es ihr an das Leben? „War ich zu seinem Hüter bestellt?" kann sie mit Kain fragen. „Bin ich schuld, wenn die Künstler, folgsamen Kindern gleich, sich scheuen die Waffen, mit welcher man sie verwundet, zu be-

1) „Mendelssohn hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger berühmter Schriftsteller: die eigentliche Blüthezeit der Musik sei hinter uns."
(Ebendaselbst Bd. III, S. 273.)

„Eine Zeitschrift für zukünftige Musik fehlt noch."
(Ebendaselbst Bd. II, S. 49.)

rühren? wenn sie nicht einmal ein Schild erheben, um die Keulenschläge aufzufangen, welche man auf sie niederhageln läßt? wenn sie die Brust geduldig allen Pfeilen, die man auf sie abschnellt, darbieten?"

Das unwissende aber wohlwollende Publikum, das da kauft und zahlt und sich drängt, das für sein Geld nur die Gelegenheit sucht über das Genossene reden, plaudern, streiten, zanken, kläffen, bellen, quaken oder gar brüllen zu können, merkt zuletzt, daß man seiner spottet, daß man es drillt und foppt und, wie in einer Spielhölle, nur auf seinen gespickten Beutel spekulirt. Betäubt und schweigend und in Furcht sich immer, sobald nur von Kunst die Rede ist, an demselben sinnlosen Geschrei langweilen und ärgern zu müssen, wendet es sich endlich mit einer an Verachtung grenzenden Gleichgültigkeit von allem ab, was sich auf sie bezieht.

„War ich zu seinem Hüter bestellt?" — Es ist gewiß wahr: die Presse ist nur dadurch zum Alpdruck für die Künstler geworden, weil diese ihre Konstituirung zum Areopag geschehen ließen, ohne ihre Sitze in demselben einzunehmen, ohne ihr Votum, zu dem doch sie die Erstberechtigten und Berufenen waren, vernehmen zu lassen — eine falsche Bescheidenheit, die nur zu sehr zu ihrem Nachtheil ausgebeutet wurde. Möchten sie doch bedenken, daß trotz allem die Presse bloß der Dolmetscher jener Kritik ist, welche von Anfang an als öffentliche Meinung, als allgemeiner Geschmack bestanden hat, daß sie als solcher imposanter, aber auch bequemer ist als die Konversation — verba volant, scripta manent —: und sie werden einsehen, in welchem Grade — ja wir wagen diesen Ausspruch! — sie für ihr Schweigen verantwortlich, wie sehr sie verpflichtet sind in den Verhandlungen über Wahres, Schönes und Gutes Sitz und Stimme zu behaupten!

Die öffentliche Meinung besteht viel weniger in dem, was die Leute sagen, als in dem, was sie zu glauben bedürftig sind. Denn dem, was gesagt wird, widerspricht man auch; was aber geglaubt wird, wird schließlich ausgesprochen und auch behauptet. Es ist also vor allem wesentlich, daß Männer, welche der Wahrheit näher stehen, auch Zeugnis für sie ablegen, auf daß aus ihrem überzeugenden allmächtigen Reich die Lüge ausgeschieden werde. Seien die Interessen derer,

9*

welche wissentlich das Schlechte vertheidigen, auch noch so verzweigt, sei die Phraseologie der anderen, die in das Blaue hineinreden, auch noch so erfolgreich, so nehmen sie doch immerhin das unparteiische und gebildete Lesepublikum nicht so ausschließlich in Anspruch, daß sich unter demselben nicht einige finden sollten, welche die Stimme der Wahrheit erkennen. Wenn sie auch nicht wagen ihre Meinung augenblicklich auszusprechen, so werden sie doch in näherer oder fernerer Zukunft eine Reaktion zu Gunsten des Echten und Guten anbahnen, mit anderen Worten: eine Kritik der Kritik vorbereiten. Und dann noch: die Voten werden nicht nur gezählt, sondern auch gewogen. In den Augen des Publikums ist oft eine einzige Stimme ein hinreichendes Gegengewicht gegen eine beträchtliche Zahl anderer. Dem Himmel sei Dank! die Lesergattung ist noch nicht ausgestorben, die da zu sagen weiß: Sufficit unus mihi Plato pro uno populo.

Wir sind weit davon entfernt sein organisirte Intelligenzen zurückweisen zu wollen, die, ohne die Gabe der Produktion zu besitzen, durch vollständiges Aufgehen in die Idee der Kunst dahin gelangen, die Bedingungen derselben klar zu erkennen und ihre Zauber zu enträthseln. Sie sind dem Künstler nicht nur sehr willkommen: sie können ihm auch von großem Nutzen sein, indem sie ihn zu einem Vergleichen, zu einem Untersuchen und Prüfen der verschiedenen seine Vorstellung erregenden Eindrücke veranlassen. Wir können nichts besseres wünschen, als daß ein Winckelmann Kunstgesetze abstrahire, daß ein Politiker, wie Guizot, angeregt von einem großen Gegenstande, uns seine sinnreichen Ansichten über denselben als eine Frucht seiner Mußestunden zum Geschenk biete, daß erregbare Phantasien, wie Théophile Gautier oder Heinrich Heine, über Objekte, von deren Reizen sie sich angezogen fühlen, die prismatischen Reflexe ihres vielfarbigen poetischen Sinnes werfen, daß Männer von Talent und gutem Willen sich dem Dienst einer Sache widmen, welche sie enthusiasmirt, und wir werden die dahin gerichtete Thätigkeit jedes Berufenen mit Freuden gewähren lassen, ja sie dankbar anerkennen. Nicht ihr berechtigtes literarisches Handeln erscheint uns gefährlich, sondern die gänzliche Abwesenheit oder mindestens seltene Gegenwart der Männer von Fach.

Denn selbst in dem Falle, daß diese der Kunst keine außerordentlichen Dienste erweisen, würden sie ihr sicher keinen Schaden bringen, wie es unvermeidlich ist, wenn die dilettantischen und käuflichen Federn die künstlerischen überwiegen.

Überdies fragen wir: wem anders als den Künstlern gehört die Kunstkritik?

Wessen Sache ist es über Kunstangelegenheiten zu entscheiden, wenn nicht Sache der Kunstausübenden? Und wer kann besser als die Producirenden selbst die Erzeugnisse des fühlenden und schaffenden Geistes beurtheilen?

Um das Gebiet der Kunst endlich einmal rein zu jäten, das Unkraut zu verbannen, die Giftpilze mit der Wurzel auszurotten, dazu genügen uns nicht die Gelehrten, nicht die Politiker und Dichter, nicht gutgesinnte Parteigänger! Ihnen wäre das zu viel der harten Arbeit und mit Recht würden sie einwenden, daß es nicht *ihre* Sache sei. Uns aber, *uns selbst kommt es zu, unser Haus zu reinigen, Verkäufer, Wechsler und Wucherer zum Tempel hinauszujagen!*

Dann werden wir, wo sonst die Prostitution ihr schamloses Haupt erhob, ein freundliches Asyl, eine obdachgebende Stätte erblicken. Hier heißt es nicht mit niedergeschlagenen Augen und gefalteten Händen das Ende des unerlaubten Schauspiels abzuwarten —: es gilt die Waffe zu erheben, unser Lager zu behaupten und so zu befestigen, daß wir Herren unserer Zelte und feststehend bleiben!

Schriftsteller und Poeten, seid uns zu solchem Werke als edle Gäste und Brüder begrüßt! Wie wir den Stein, den Ton, die Farbe als Werkzeug unserer Sprache führen, so seid Ihr Künstler des Wortes, des Wortes in gebundener und ungebundener Rede. Auch wir wissen, daß wir gastliche Aufnahme bei Euch finden werden, nur — wollet nicht zu sehr Eure Livréeenträger, Eure Küchenjungen und Geflügelrupfer protegiren und uns weismachen, sie seien tüchtige Kerle! Vermag auch die lehmige Färbung einiger unklarer Bäche den breiten, mächtigen Strom der Kunst, in den sie sich ergießen, nicht im Großen und Ganzen zu trüben, so hüte man sich doch seine durchsichtige Fluth mit derlei Gewässer zu entweihen!

Die Kritik hat unter der einen oder der anderen Form immer bestanden. Da man aber die Wahrnehmung machen mußte, daß sie in solchen Zeiten am blühendsten war, in welchen die Kunst im Begriff stand zu verfallen, so liegt es nahe zu glauben, daß sie von den Massen immer am gerechtesten geübt wurde, so lange sie instinktiv blieb, — daß sie in die Adern der Industrie geleitet zum krankhaften Auswuchs, zum schmarotzerischen Harz an der Eiche wird und daß sie nur dann als der leuchtende Satellit, dessen anziehende und abstoßende Kraft die Kunst in ihrer normalen Bahn erhält, sich bewähren kann, wenn sie von dem Tage an, wo die socialen Verhältnisse ihr nicht mehr gestatten im Zustande unbestimmten Instinktes zu verharren, von der Künstlerschaft selbst geübt wird.

Die Kritik soll dem Schatten gleichen, den jeder feste und wirkliche Körper wirft.

Wie in den Fakultäten unseres Geistes die Reflexion der Schatten des Gefühls ist und dieses um so heller leuchtet, je schneidender es im Kontrast zur Reflexion steht: so soll die Kritik den Schatten zum höheren Glanze der Lichtpartien der Kunst geben. Sie soll der fruchtanbahnende Pflug sein, der die Furchen des Geistes lockert, um die Saaten hineinstreuen zu können, aus denen sich goldene Ernten erheben — goldene Ernten, herangewachsen unter dem Schnee des Kalküls, in der Kühle tiefen Sinnens, gereift unter dem warmen Sonnenstrahl der Begeisterung. Mögen dann auch immerhin feindliche Stürme und die Hagelwetter der Mißgunst sie treffen und beugen: so werden sie dennoch stolz und reich ihre korngefüllten Ähren erheben.

So, wie die moderne Kritik von der Presse in unserer Zeit gehandhabt wird, kann sie der Kunst eben so schädlich als nützlich werden. Wendet man Äsop's Fabel von den Zungen auf sie an, so läßt sich ihr eben so gut die beste, als die schlimmste Wirkung vindiciren. Sie ist eben so sehr das nützlichste Werkzeug zur Verbreitung guten Geschmacks in der Kunst, zur Anerkennung ihrer edelsten Erzeugnisse, zum freien Auskämpfen entgegengesetzter Meinungen und Ideen, zum Beleuchten wohlzuerwägender Fragen, zu begründeten Protesten gegen eingeschlichene, sich breit machende Mißbräuche, als sie im Gegensatz das Schlechte vertritt.

Nach dieser Seite bietet sie der Böswilligkeit und Ignoranz die perfideste Waffe, dem Haß Schminke, dem Neid eine Larve, erhebt sich zum Katheder der Mittelmäßigkeit, gewährt allen erbärmlichen Gesinnungen und bornirten Ansichten Schlupfwinkel und bildet eine Liga zur Unterstützung der Pygmäen in ihrem tödtlichen Kriege gegen wirkliche Größen, gegen Künstler von Herz und Muth, sei es nun ein Guerillakrieg oder ein offener Angriffssturm, ein heimliches Verschwören oder eine bewaffnete Revolte. Sobald aber die Kritik Wucher zum ausschließlichen Nutzen der materiellen Interessen treibt, — Interessen, welche für Handelshäuser und merkantile Unternehmungen von unabweislicher Wichtigkeit sind, für die Kunst aber durchaus gleichgültig bleiben müssen —, ist sie nicht mehr jener Schatten, welchen die Reflexion in den Geistern wirft und den wir an Klarheit mit dem durchsichtigen Schatten einer Flamme auf dem von elektrischem Licht erhellten Kreis vergleichen möchten, sondern ein Schmutzfleck, der unsere Hände besudelt und unsere Augen anwidert. Wenn sie von Kritikastern betrieben wird, die sich von der Genesis weder der Vorzüge noch der Mängel eines Kunstwerks Rechenschaft zu geben vermögen, die ohne Sinn und Verstand Phrasen zusammenstoppeln, ohne nur mit ihrem Zustutzen fertig geworden zu sein, ist sie eine unnütze Tortur, ein schmähliches Verstümmeln, eine grausame Vivisektion, gleichzeitig absurd und empörend, wo nicht lächerlich!

Werden die Künstler angesichts solcher Thatsachen und eines für sie so gefährlichen Zustandes fortfahren aus Trägheit oder Mangel an Selbstvertrauen eine Arbeit anderen zu überlassen, welche dieselbe mit so viel weniger Fähigkeit, als sie es könnten, ausführen und doch mit einer gewissen Kunst und einer den Künstlern wesentlichen Schaden bringenden Geschicklichkeit?

Wohl kennen wir die Skrupel, durch welche sich viele Künstler von der journalistischen Betheiligung an ihren eigenen Interessen zurückhalten lassen — Skrupel, die in unseren Augen ehrenvoller sind als Scharfsinn, und um welche man diejenigen beneiden könnte, die an ihnen leiden. Wissen sie doch nur zu gut, wie mühsam man den Gebrauch des Pinsels, des Meißels, der Partitur erlernt! In edler Bescheidenheit scheuen sie zurück vor dem literarischen Gebrauch der

Feder, vor einem Werkzeug, dessen Handhabung sie nicht erlernt und geübt haben. In einer begreiflichen, aber unter den bestehenden Verhältnissen übertriebenen Achtung für die Literatur lebten sie zu lange in dem Glauben, daß zur Betheiligung an der Presse nur Künstlerschaft sowohl in Prosa als in Poesie berechtige, als daß sie so bald sich dieses Vorurtheils entäußern könnten. Um gedruckt zu werden, dachten die Besten und Verständigsten und gerade solche, die in dieser ihrer eigenen Angelegenheit die Stimme hätten erheben sollen, genüge es nicht vieles gelernt, gedacht und überlegt zu haben: man müsse auch die Kunst des Ausdrucks besitzen. Als ob die Artikellieferanten der Journale so viel gelernt, gedacht und überlegt hätten! als ob sie das nöthige savoir dire besäßen! Die redlichsten Künstler mochten sich noch so oft eingestehen, daß sie hundertmal besser als die Beurtheilenden verstünden, um was es sich handelte: sie wagten sich nicht hervor, gleichsam als fürchteten sie Lügen gestraft zu werden, wenn sie sich die nöthige literarische Fähigkeit zutrauten.

Angesichts der Stellung, welche die Presse in unseren socialen Verhältnissen einnimmt, muß eine solche Zurückhaltung für einen entschiedenen Irrthum erklärt werden. Denn heutzutage ist es durchaus kein so folgenschwerer Schritt mehr in ihre Reihen zu treten. Ehemals war das Buch eine Tribüne, das Pamphlet ein Schaugerüst. Man setzte sich selbst in Scene, wenn man das Publikum anredete. Im neunzehnten Jahrhundert hat das Wort „Autorschaft" viel von seinem Gewicht eingebüßt. »Le journal a tué la conversation« sagt man in Frankreich, wo die pikante Unterhaltung zu einer wahren Kunst, zu einer Macht geworden war, so daß ihre Wirkungen im gefürchteten Ansehen politischer Hebel standen. Allerdings — getödtet ist sie nicht. Aber seitdem sich die meisten Gebildeten aller Stände und Nationen ein allgemeines Rendezvous in der Presse geben, ist sie umgeformt.

Wie einst die Konversation die Menschen um den traulichen Kamin mit seinen Verzierungen von japanischem Porzellan oder um die Tische einer Weinstube oder auf den Bänken einer Kneipe versammelte, so thut sie es jetzt im Journal, je nach ihren verschiedenen Begabungen — richtig oder falsch, weitsehend oder bornirt, poetisch oder

sophistisch. Die Zeitung ist zum Sprachrohr für sie geworden, durch dessen Vermittelung sie sich über Zeit und Raum wegsetzt und mit unbekannten Gleichgesinnten verkehrt. Hier ist niemand mehr ausschließlich auf die Umgebung beschränkt, welche Geschick oder Zufall ihm angewiesen. Gleiche Überzeugungen und Interessen reichen sich aus weiter Ferne die Hand, sympathische Tendenzen verbrüdern sich allenthalben. Die Zuhörerschaft einer gelehrten Unterhaltung ist nicht mehr durch die Größe des Lokals bedingt: dieses dehnt sich im Gegentheil über alle Länder und Zonen aus.

Wenn nun die Presse nichts als eine neue Form der Konversation, eine neue Art ist Gedanken auszusprechen, wie sie der tägliche Lauf der Dinge und Weltbegebenheiten in uns erweckt und wie sie in unserem Geiste, in unserer Anschauung sich widerspiegeln: warum sollte dann ein ausgezeichneter Künstler — was gleichlautend ist mit „geistvoller Kopf" — der Fähigkeit ermangeln seine Ideen und Meinungen, seine Gefühle und Eindrücke anschaulich zu formuliren und so zur großen Konversation in der Presse beizutragen? Und beschränkte er sich auch nur auf gewisse Specialitäten, so wird er immer über diese Belehrendes zu sagen wissen. Wer auch nur sein Handwerk recht versteht, wird selbst ohne besondere Kunst der Rede sich besser darüber aussprechen können als die Ignoranten, welche so vielfach die Druckereien mit ihrem rhapsodischen Kunstgeschwätz darum überschwemmen, weil die Künstler selbst nichts in ihrer eigenen Angelegenheit liefern.

Als noch die öffentliche Meinung über Kunstgegenstände nur in dem gesprochenen Wort bestand und die Kritik ungedruckt blieb, haben sich die Künstler bei gelegentlichen Unterhaltungen so wenig wie jetzt der Befriedigung entäußert ihre Ideen in den pikantesten Wendungen und den anschaulichsten Formen auszusprechen: warum sollten sie also jetzt stillschweigen, da ihre Worte, statt von etwa hundert Lippen wiederzutönen, von tausend Augen gelesen werden? Selbst wenn sie anfangs etwas ungeschickt wären, was würde es thun? So etwas würde sich bald abschleifen und nach einiger Übung würden sie eben so gut Journalartikel liefern, als ihre Korrespondenzen oft merkwürdige Thatsachen oder anregende Gedanken in graziösester und genialster

Weise mittheilen, wie dies beispielsweise aus der Briefsammlung der italiänischen Maler hervorgeht. Wie wenig Mühe würde es kosten, das Wesentliche solcher vertraulicher und von vielen Künstlern in Menge gegebener Mittheilungen in ein Resumé klar und elegant dargestellter Meinungen zusammenzufassen?

Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement —
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Ohnedies handelt es sich in diesem Falle nicht darum, „Schriftstellerei zu treiben", sondern gesunde Ansichten zur Geltung zu bringen, die Meinung kompetenter Männer zur herrschenden zu machen. Die Formfrage muß hier dem inneren Gehalt den ersten Rang einräumen. So sehr Vorzüge des Stils ein Verdienst, ein Reiz, ja ein Mittel mehr zum Erfolg sind, so sind sie doch, falls nur die vorgetragene Sache eine gerechte und richtige ist, nicht unentbehrlich; denn erstens trifft die Natur für das Nöthige immer Vorsorge und da, wo sie Intelligenz spendet, fügt sie auch die erforderliche Logik zu ihrem klaren Ausdruck hinzu. Und überdies ist der geistige Aufwand oder Luxus, der zur schönen Darstellung des Wahren und Richtigen wünschenswerth ist, durch eigenen Fleiß und etwas Aufmerksamkeit wohl zu erwerben. Nicht nach Befriedigung unserer Eitelkeit, nicht nach literarischer Vollkommenheit haben wir zu streben, sondern uns zur Vertheidigung unseres Grundes und Bodens in Reihe und Glied zu stellen, um wenigstens mitgerechnet und beachtet zu werden, wo Tod oder Leben unserer geistigen Existenz auf dem Spiele steht.

Die Kritik soll mehr und mehr Sache der *produktiven Künstler* selbst werden.

Das ist nicht nur um der Kunst willen eine Nothwendigkeit: sie ist es auch zum Besten nicht einer zweifelhaften Majorität, aber einer Minorität, welche zahlreich genug ist, um den Ton anzugeben, und die in aufrichtigem Streben nach Belehrung und Bildung des Geschmacks, sowie nach ungeschmälertem bewußtem Genuß und Besitz des Schönen sich sehnt.

Dem Einwurf gegenüber, daß die Künstler schwerlich einer *doppelten Produktivität* nachkommen könnten, behaupten wir, daß im

Gegentheil die kritische Bethätigung eine höchst nützliche für sie sein wird, weil durch ein Vergleichen und Beurtheilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resumiren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für **die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen**, für **die Reife seiner Reflexion** unbedingten Nutzen ziehen muß.

Ein zwiefaches Bedürfnis und eine zwiefache der Arbeit des Menschen anhaftende Schwäche haben in unseren Zeiten ernste staatsökonomische Probleme hervorgerufen. Mit der Nothwendigkeit einer gewissen Theilung der Arbeit — also der Specialität — erkannte man zugleich, daß es unmöglich sei die Thätigkeit eines Individuums ohne Beeinträchtigung seiner Intelligenz auf irgend eine ausschließliche Beschäftigung aus dem Grunde zu beschränken, um für die specielle Thätigkeit möglichste Vollkommenheit zu erzielen. Es giebt fast keine Art von Arbeit, deren sämmtliche Theile von einem Einzelnen ausgeführt werden können. Keiner möchte die Geschicklichkeit besitzen, sie unter allen ihren möglichen Formen zu bewältigen. Im Militärischen ist der tüchtige Genieoffizier vielleicht ein schlechter Reiter, im Handel wird der geschickte Komptoirist selten zum Kommando eines Kauffahrers genügen, in der Industrie wird der feinste Aufspürer geeigneter Anlagestellen für Kapitalien vermuthlich ein schlechter technischer Direktor sein, in den Künsten wird man aus dem trefflichen Architekten keinen guten Bildhauer machen. Ebenso entstellen Poeten oft ihre schönsten Scenen durch schlechtes Vorlesen und mancher Komponist, der die herrlichsten Tondichtungen schafft, ermangelt der Geschicklichkeit sie auszuführen. Trotzdem wird jeder von diesen Speciellbegabten sich unwiderstehlich zur Ausübung irgend eines Talentes, welches zu seinem Beruf in durchaus keiner Verwandtschaft steht, hingezogen fühlen. Der Genieoffizier malt vielleicht mit Talent oder der Komptoirist versteht sich ausgezeichnet auf Baumpflege, der Kapitalist ist Bibliomane, der Architekt Musiker, der Dichter Archäolog. Und der Musiker sollte nur Musiker sein? warum nicht vielleicht auch etwas anderes? etwa Schriftsteller?

Obwohl zum Erringen eines gewissen Fertigkeitsgrades in jedem Fach ein gewisses Zeitopfer, ein beharrliches Koncentriren des

Willens erforderlich ist, auch die von jedem Künstler erstrebte Vollkommenheit nur durch eine anhaltende Richtung aller Kräfte auf das *eine* Ziel verwirklicht werden kann und endlich die Inspiration nur dort häufig Einkehr hält, wo man stets zu ihrem Empfang bereit ihr auf halbem Wege entgegenkommt: so beeinträchtigt diese Starrheit des Willens, diese fortwährende innerliche Koncentration doch in keiner Weise den Gebrauch der übrigen geistigen Fähigkeiten. Der Musiker aber ist der letzteren nicht etwa bei seiner Geburt verlustig gegangen, mit so viel Recht auch diejenigen an der Möglichkeit ihrer Urbarmachung zweifeln mögen, welche sie gewöhnlich brach liegen sehen. Das Auge der Seele verlangt im Gegentheil, eben so wie das physische Auge, zeitweise von dem fixirten Gegenstand nach einem weiteren Horizont abzuschweifen, um alsdann von dessen in Färbung und Form verschiedenen Aussichten zur Betrachtung des Einzelgegenstandes mit erneuter Frische zurückzukehren.

Auch empfindet der Künstler lebhafter als andere allen Nutzen und allen Nachtheil der Specialität. Denn durch sie gewinnt der *Arbeiter*, während der *Mensch* einbüßt, und doch muß gerade der Künstler zur höchsten Meisterschaft die ganze *Vollendung des Arbeiters* mit der *vollkommensten Entfaltung des Menschen* vereinigen.

Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts — Hülle der Idee, Körper der Seele.

Sie muß demnach auf das feinste geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.

Jeder Mangel der Form ist wie ein den reinen Krystall des Gefäßes trübender Dunst, welcher umnebelnd und verhüllend das Leuchten und Strahlen der Idee hindert.

Demnach ist formelle Gewandtheit und Fertigkeit des *Arbeiters ein wesentliches Erfordernis des bedeutenden Künstlers*. Wesentlich — und doch nicht ausreichend! Denn was wäre ihm die starre Form ohne eine große, schöne Idee, welche ihr Leben giebt? was hülfe ihm die marmorne Galathea, wenn er ihr nicht den Athem eines Gefühls einhauchen könnte?

Die des inneren Gefühls entbehrende Form befriedigt nur den

Sinn und bleibt Sache des Handwerks. Nur als Einkleidung einer Idee hat sie Werth für den echten Künstler.

Die Form um ihrer selbst willen zu kultiviren ist Sache der Industrie, nicht Sache der Kunst. Wer es thut, mag sich Künstler nennen, aber treibt nur Métier.

Kunst ausüben heißt eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden.

Je gebildeter, denkender, unterrichteter also der Mensch ist, desto feiner werden sich die Gefühle und Ideen erweisen, welche er als Künstler der Form einverleibt. Ist es demnach für den letzteren unumgänglich, einen beträchtlichen Theil seiner Zeit auf das Erlangen einer tüchtigen Werkfähigkeit und Beherrschen der Formen zu verwenden, so darf er andererseits seine Intelligenz nicht verwittern und verrosten lassen — er darf sie nicht abgeschlossen halten von den übrigen Sphären menschlicher Thätigkeit, deren verständnisinnige Anschauung ebenso seine Einbildungskraft nährt, als sie seine Phantasie erregt und seine Inspiration hervorruft.

Die geistige Verwilderung, die nur zu oft den an die fortwährende Ausübung einer rein mechanischen Specialität gebannten Fabrikarbeiter befällt, verletzt die menschliche Würde, die christliche Liebe, das humane Gefühl.

Und doch scheint es uns, als bringe das in seiner Specialität eingepferchte Verharren für die Intelligenz des Arbeiters verhältnismäßig weniger Schaden als für den Geist des Künstlers, bei dem oft auf Kosten des Menschen die mechanische Ausbildung so lange vorzugsweise vervollkommnet wird, bis — das himmlische Feuer zum Teufel ist. Es giebt viele Beispiele — namentlich unter den Musikern —, welche beweisen, daß man durch ein vollständiges Aufgehen in den Mechanismus der Kunst endlich dahin gelangt, die letztere nicht länger für einen Spiegel der Außenwelt, für ein Echo der menschlichen Seele zu halten, sondern höchstens etwa für eine Art Kaleidoskop oder chinesisches casse-tête!

Nur das Genie ist, kraft seiner hohen Intuition, im Stande von einer abgeschlossenen Felsschlucht aus mit hochgebreitetem Gefieder Höhen im Sturme zu erstreben, zu denen selbst fein angelegte und

bevorzugte Naturen nur am Wanderstabe geistiger Lebenserfahrungen emporklimmen können. Ohne zu befürchten, daß Thatsachen uns widerlegen könnten, glauben wir behaupten zu dürfen, daß jeder Künstler — ausgenommen das Genie, welches selbst eine Ausnahme ist und sich in Verhältnissen, für die wir keine Norm haben, entfaltet, blühend und groß wird — und insbesondere wieder der Musiker nicht ohne Nachtheil für die Tragweite seines Talents, für die Fülle seiner Einbildungskraft, für die Empfänglichkeit seiner Seele und endlich für das Gefühl in Herz und Nieren seines menschlichen Wesens mit dem exklusiv praktischen Studium seiner Kunst sich nothdürftig behelfen und von dem allgemeinen socialen Entwickelungsproceß abschließen kann, ohne überall außerhalb des Kreises seines Standes und Faches als Eindringling zu erscheinen. „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponiren als wer seine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. herholt“. [1])

Und würde unter allen den Arten, die Überfülle seiner Thätigkeit zu absorbiren, die nur auf die Kunst zu richten wir nicht für rathsam erklären können, es nicht die einfachste und natürlichste sein, wenn er sich bestrebte ebenso faßlich mit der Feder als mit der Zunge konversiren zu lernen? Welche Nebenaufgabe oder Beschäftigung würde ihm näher liegen können, als die: seine Reflexionen als Frucht seiner Erfahrung, seine Überzeugung als Frucht seiner Reflexionen klar und in verständlicher Form mitzutheilen? was ihm mehr Befriedigung gewähren als seine Bewunderung für Schönheiten, die ihn entzücken, für Künstler, die er schätzt und die ihm sympathisch sind, zu beweisen? seine Opposition gegen Verletzungen des Kunstgebiets, gegen Persönlichkeiten, die solche ausüben, auszusprechen?

Sowie die Künstler die Nützlichkeit eines im allgemeinen Rendezvous der Presse stattfindenden fortgesetzten Austausches ihrer Ideen mit Personen, die durch Verständnis und Wissen dazu befähigt sind, einsehen und die Nothwendigkeit sowohl ihr Schweigen zu brechen, als auch sich gegen die unerträgliche Herrschaft eines unbe-

---

1) „Ges. Schriften üb. Musik“ Bd. IV, S. 206.

rechtigten, tyrannischen Journalismus aufzulehnen erkennen würden: so würde von diesem Moment an in nicht allzulanger Zeit die Kritik ebenso in ihren Händen sein, wie jetzt das ungebrauchte Recht derselben.

Ohne jedem Künstler die förmliche Verpflichtung zur Kritik moralisch aufdringen zu wollen, hegen wir die Überzeugung: daß, wenn die Literaten an Stelle der Künstler nur ausnahmsweise die Besprechung künstlerischer Theorien und Interessen — Lob und Tadel ihrer Leiter, Vorzüge und Mängel ihrer Werke — ausübten, wenn die Mehrzahl der Federn, welche diese Aufgabe zu erfüllen trachten, sich aus unserer Mitte anstatt aus den obskuren Reihen einer gewissen literarischen Dienstbotenschaft rekrutirten, die zu befürchtenden Übelstände weniger Gefahr in sich tragen würden als der jetzige Stand der Dinge.

Diese Vorschläge werden wohl auf viele Einwürfe stoßen. Insbesondere sehen wir einem entgegen, welcher als unübersteigliches Hindernis bezeichnet werden wird:

„Die Künstler," wird man sagen, „sind nicht unparteiisch genug, um Kritik zu üben".

Wir fragen aber: sind Referenten anderer Gebiete in höherem Grade hiezu geeignet? sind es Gelehrte und Literaten unter einander?

Vielleicht, daß man sich zur Begründung des Einwurfs auf Thatsachen stützt, die unglücklicherweise nicht alle abzuleugnen sind. Man wird die Künstler ganz besonders der nur zu oft bewiesenen Eifersucht und des Neides zeihen; man wird ihren Egoismus, ihre persönliche und hinderliche Ruhmsucht, ihre übertriebene Selbstliebe und eingefleischte Eitelkeit rügen und hieraus gerechte Zweifel an ihrer Befähigung folgern, über Arbeiten und Bestrebungen anderer Rechenschaft zu geben, sowie Zeitgenossen oder selbst Vorgänger gerecht zu beurtheilen. — Wir unterlassen es das Leidige dieser Fehler zu mildern und wollen nicht weiter erwähnen, daß jener Egoismus nicht immer so kleinlich ist, als es den Anschein hat, daß dem scheinbaren Neid meist ehrenhafte, von dem Fanatismus entgegengesetzter Meinungen getriebene Ansichten zu Grunde liegen, daß die gewöhnliche Beurtheilung oft das zum groben Neid

stempelt, was viel eher die Folge einer gewissen von der Specialität in Künstleransichten bedingten Engbrüstigkeit ist.

Denn in der Specialität liegt die Beschränkung der in der Kultur der Intelligenz liegenden gleichen Empfänglichkeit für verschiedene Formen des Schönen, liegt die Verringerung des Verständnisses für seine wechselnden Kundgebungen.

Ja wir leugnen ganz und gar nicht die betrübende Art und Weise, in welcher Künstler manchmal mit einer Zuversichtlichkeit, die ein bequemer Deckmantel für ihren Unwillen ist, alles für „falsch", „verfehlt" und „unvollständig" erklären, was nicht mit den Formen übereinstimmt, in welchen sie selbst ihr Ideal zu verfolgen nur zu ausschließlich sich gewöhnt haben. Wir gestehen selbst die oft kindische Ruhmsucht der Künstler, ihr häufig durch Verkennung in Bitterkeit verwandeltes Selbstgefühl, ihre durch Ungerechtigkeit gereizte Eitelkeit zu und die Möglichkeit, daß in so beschaffenen Verhältnissen ihre Kritik wahrlich manchmal den Stempel der Parteilichkeit tragen kann. Aber gesetzten Falls: diese Übel könnten ein oder das andere Mal — denn wer möchte ihr unausgesetztes, allgemeines Bestehen, ebenso wie umgekehrt eine unausgesetzte Infallibilität behaupten wollen? — die wohlthätigen Folgen, welche wir von einer von Künstlern selbst geübten Kritik erwarten dürfen, verringern: würde sie dann besser in den Händen von unproduktiven Liebhabern und Dilettanten liegen, welche, in die tiefen Mysterien der Kunst halb oder gar nicht eingeweiht, weder ihre Geschichte und ihre nächste Vergangenheit kennen, noch Ahnungen über ihre Zukunft zu fassen im Stande sind? welche nicht aus eigener Kraft und ohne Beihülfe die Intentionen des Künstlers zu erkennen und weder glückliche noch ungeschickte Neuerungen, so wenig als kühne oder kleinliche Nachahmungen oder Plagiate von einander zu unterscheiden wissen, um gründlich über das Gelungene oder Nichtgelungene eines Werkes sprechen zu können? Wäre das besser?! Und worin, wenn nicht in unserer Forderung, könnte eine Abhilfe des erwähnten Übels zu suchen sein?

Nirgends anders wird man sie finden können als in der als nothwendig erkannten sorgsameren *Erziehung der Künstler*. Diese

würde sie mit den Wissenschaften, mit der Literatur und Geschichte, mit dem Verlauf und Geschick der übrigen Künste vertraut machen, ihnen einen erhabeneren Standpunkt anweisen und einen Ideenkreis erschließen, vor welchem die Kleinlichkeiten der Steckenpferdliebhabereien, sowie die aufeinanderplatzenden örtlichen und nationalen Rivalitäten von selbst ein Ende fänden!

Diese geistige Kultur ließe sich ohne außerordentliche Anstrengungen erwerben, ja sie wäre aus der Luft zu greifen, sobald die Künstler freiwillig der exklusiven Hingabe an eine einzelne Fähigkeit entsagen wollten.

Noch ein Punkt, ein Einwurf gegen den Künstler-Kritiker ist in Betracht zu ziehen: seine vielleicht überwiegende Dosis Phantasie, welche Mißtrauen gegen seine reinsten Absichten einflößen könnte. Nur zu sehr — sagt man von gegnerischer Seite — müsse man befürchten, daß diese folle du logis, gewohnt ihren Sabbat in seinem Hause zu halten, auch in seinem kritischen Bureau ihre Streiche ausführen werde.

In dieser Beziehung machen wir nur auf eines aufmerksam, daß nämlich — Fehler gegen Fehler gehalten — wir jene, die manchmal im Gefolge der Phantasie erscheinen, für erträglicher halten als die anderen, welche die unvermeidliche Mitgift der Mittelmäßigkeit sind. Das Mißliche des Reichthums gilt uns hier wie in anderen Fällen annehmbarer als das Mißliche der Armuth. Und in unserer Schätzung haben — wenn die volle Wahrheit uns zu sagen erlaubt ist — die Thorheiten geistreicher Leute höheren Werth als aller Verstand der Albernen. Doch sei bemerkt, daß Mme de Staël, als sie den Ausspruch der h. Theresia popularisirte, mit welchem diese die Phantasie als »folle du logis« bezeichnete, demselben eine nicht ganz stichhaltige Wendung gegeben hat. Denn was von der Sphäre beschaulicher Gefühle aus ganz treffend sich sagen ließ, verliert, wenn auf natürliche Eindrücke angewandt, vieles von seiner strengen Richtigkeit.

Wenn die Phantasie im gewöhnlichen Leben wirklich oft die genannte Rolle spielt, wenn sie in ihren Anfällen von Taumel und Trunkenheit gefährlich werden kann —: mit welchen Wohlthaten

entschädigt uns nicht wieder auf anderer Seite diese sanft strahlende Göttin? Haucht sie nicht die Eintönigkeit unseres Geschicks und die farblosen Blätter trockener Schulweisheit mit rosigen Farben an? Verwischt und mildert sie nicht, indem sie uns in das Verständnis der zu Fehlern gewordenen Irrthümer einweiht, die scharfen Konturen unserer Schmerzen, die allzustrengen Machtsprüche unseres Zorns, unseres Tadels? Verschönert sie nicht, wenn auch mit Scheinfreuden, mit Traumblumen und märchenhaftem Edelgestein, unser Künstlerleben, sowie den Stil unserer Kunst? Hebt sie uns nicht in ihrem Flügelwagen über den Winkel, in dem wir kauern? und zeigt sie uns nicht aus der Höhe des Firmaments, weit unter uns, den eingeschrumpften Erdball? Führt sie uns nicht in das Schattenreich und läßt uns in wunderbaren Reden mit den Heroen der Vorzeit verkehren? und zeigt sie uns nicht im Limbus der Zukunft die nebelhaften Gestalten unserer Nachfolger, um uns deutlicher den Punkt erkennen zu lassen, den wir selbst in der Kette der Geister ausfüllen, so daß wir uns als eines ihrer Glieder zwischen dem Gewesenen und dem Werdenden fühlen?

Ist es nicht die Phantasie, die alle Kränze unsterblichen Ruhmes, selbst für die Stirnen der Weisen flicht, die gerade ihr und ihren Verführungen und Vorspiegelungen gegenüber als die unerbittlichsten, unzugänglichsten und mit ihren Reizen am wenigsten bekannten gelten? Alexander von Humboldt hat ihr seine Anerkennung nicht versagt; er sprach aus, daß ohne sie die Wissenschaft selbst stagniren, ja versumpfen würde. Vor des Denkers Auge zaubert sie die Hypothese, diese Sirene, die ihm falsche Schätze verheißt, um ihn mit echter Wahrheit zu bereichern, diese Sternschnuppe, deren flüchtige Erhellung hinreicht ein Ziel zu beleuchten, zu welchem der Weg mit unbekannten Perlen besäet ist! Und wenn der Mensch, geleitet von diesem neckischen Kobold, da eine Quelle findet, wo er Früchte gesucht: kann sein Fund nicht auch dann immer noch als kostbar genug sich erweisen? War nicht die Astrologie eine wunderliche Schale, welche die Astronomie als Kern enthielt? Haben uns nicht die Alchymisten die Chemie von den Wegen heimgetragen, auf welchen man Licht in Gold zu verwandeln suchte?

Ohne Phantasie keine Kunst, ja nicht einmal Wissenschaft, folglich auch keine Kritik!

Wenn letztere „im Geiste des Lesers den Eindruck reproduciren soll, den das zu beurtheilende Werk auf Hörer oder Zuschauer hervorbrachte", so bedarf der Schriftsteller nicht weniger Phantasie als der Künstler, um sich von dessen Werk so ganz durchdringen zu lassen, bis er den von ihm empfangenen elektrischen Schlag auf andere zu übertragen fähig ist.

Die Phantasie darf nicht als nachtheilig betrachtet werden. Sie ist bei Kunstabhandlungen nicht nur nicht nachtheilig, sondern muß bei den Verfassern derselben als unentbehrlich vorausgesetzt und gefordert werden. Und — wir wiederholen es — sollte sie die letzteren auch zeitweise, in Stunden unwiderstehlicher Exaltation oder nicht zurückzuhaltenden Unwillens, über die Grenzen mathematischer Genauigkeit, ja bis zum Irrthum fortreißen: so sei man versichert, daß diese Abschweifungen vom richtigen Weg niemals ganz unnütz sein werden. Jene Irrthümer werden nie ohne einen Funken Wahrheit sein und oft sogar mehr Keime neuer Ideen enthalten und die Geister lebhafter zum Nachdenken über höhere Dinge anregen, als alle hergeplapperten Albernheiten und Gemeinplätze abgeschmackter Pedanten, die allerdings niemals einen Sturz riskiren, weil sie nie anders als am Boden kriechen.

Doch scheint es, als begriffen die Musiker, daß für sie die Stunde gekommen ist, in welcher sie unmöglich der Bresche den Rücken kehren und ihr geistiges Vaterland mit seinen von der Kritik festgestellten Grenzen fremden und profanen Händen überlassen können. Seit etwa fünfzehn Jahren vergrößert sich allmählich die Zahl derer, welche zu den musikalischen Notabilitäten unserer Zeit zählend sich auch schriftstellerischen Ruf erworben haben. Berlioz schwingt in Frankreich seinen Scepter, der oft im Goldflimmer seines Humors erglänzt und bald von der Phantasie in eine Zaubergerte, bald von Ingrimm und Ungeduld in eine scharfe Ruthe verwandelt wird. Wagner führt auf systematischem Plan die Stufenleiter eines ganzen Ideenbaues auf, welcher die Gesellschaft auf der Basis einer Pyramide zu umfassen strebt, deren Spitze das Drama

bildet. Marx fesselt durch den Adel seines Stils, dessen Präcision in manchem Passus den Genius der lateinischen Sprache heraufzubeschwören scheint, während in anderen Partien die prangende Fülle poetischer Bilder die tiefsten Gedanken bekleidet. Hiller, Halévy und Adam führen eine feine, lebendige, scharfe, geistreiche Feder und Hans v. Bülow wird nicht um Tinte zu seinen Partituren verlegen sein, weil er vordem manchen Tropfen zu beißender und geistvoller Ironie verbrauchte. Wie jener Philosoph den Leugnern der Bewegung dieselbe durch sein eigenes Gehen begreiflich machte, so mag die Aufzählung der genannten Namen denjenigen als ein Beweis genügen, welche an der Möglichkeit zweifeln, daß man schriftstellerisches und künstlerisches Talent vereinigen könne.

Bei Schumann ist diese Vereinigung noch durch das Verdienst erhöht, daß er nicht unbewußt dem Drang der Verhältnisse nachgab und, nachdem er diese erkannt, nicht erst die äußerste Nothwendigkeit zum Handeln abwartete. Er drückte der Darlegung seiner Ansichten das Siegel geistiger und materieller Opfer auf. Nicht damit zufrieden, für seine Idee — die vor zwanzig Jahren ebensowenig allgemein begriffen wurde, als sie es kaum in den nächsten Decennien sein dürfte — zu eifern, zu predigen, zu arbeiten, zu kämpfen, setzte er für die erkannte Wahrheit Gut und Leben ein. Ein richtiger Blick ist zu allen Zeiten ein Vorzug. Das durchdringende Seherauge aber, das aus einem Zusammentreffen verschiedener Umstände die kommenden Wirkungen beurtheilt, ihre Tragweite von Anfang an erkennt und Übelstände sogleich nach ihrem Auftreten richtig wägt, ist nur Sache einer außergewöhnlichen Intelligenz. Und die gewonnene Überzeugung Jahre lang konsequent mit Klugheit, Geschicklichkeit, Takt, Muth und Kraft festzuhalten zeigt einen über dem Alltäglichen stehenden Charakter.

Sowohl durch seinen gewählten, reinen und graziösen Stil, als durch die treffende, harmonische Anwendung seiner Bilder gehört Schumann unbedingt zu den bedeutendsten Schriftstellern der Gegenwart — zu denen, welche die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umgeschaffen haben. Bis dahin hatte man in Deutschland selten Wissenschaftliches, Vernünftiges und Richtiges

über Musik in einem blühenderen Stil als dem bei Lehrbüchern der Arithmetik gebräuchlichen vortragen hören. Schumann vermied diese Trockenheit der Fachmenschen, die in so wenig anziehender Weise und immer nur vom technischen Standpunkt aus über Musik derartig gesprochen hatten, daß man leicht von ihr selbst hätte abgeschreckt werden können, wenn man als Musiker nothwendigerweise solche Speisen verdauen sollte. Er wußte die Laien zu interessiren, denen bisher die musikalischen Zeitschriften meistens für zu viel Langeweile zu wenig Belehrung geboten hatten. Ohne sich abenteuerlichen dilettantischen Phantasien über unsere Meisterwerke hinzugeben, ohne sich auch nur daumenbreit vom Boden der Wirklichkeit zu entfernen, erregte und erfrischte er durch poetische Bilder, beschäftigte er die Einbildung und war so liebenswürdig lehrreich, daß man sich gerne von ihm belehren ließ. Wie die schillernde Libelle oder der zitternd flatternde Kolibri kleine Meisterwerke der Schöpfung sind, so war der geringste Artikel aus seiner Feder ein Muster von Geist, Kolorit, Humor, Ernst oder Satire. Dem einfachsten Lob oder Tadel gab er eine interessante Wendung. Ebenso wußte er die rein persönlichen Angelegenheiten der Autoren, deren Werke er besprach, mit allgemeinen Bemerkungen zu verbinden, deren Feinheit und Richtigkeit seiner Kritik oftmals ein längeres Leben verbürgt, als das besprochene Werk selbst haben mag oder gehabt hat. Seine Definitionen über ihre Vorzüge und Mängel nebst ihren Ursachen und Folgen, sind so vortrefflich, daß sich immer Sujets finden werden, auf welche seine Rathschläge anwendbar sind, ähnlich wie Martial's Epigramme und die Satiren des Horaz noch heute den von ihnen verspotteten Schwächen und Lächerlichkeiten einen Spiegel vorhalten.

Der allgemeine Charakter seiner Kritik läßt sich am besten durch die Anerkennung bezeichnen, daß er selbst den Worten, mit welchen er ihre Aufgabe feststellte, gewissenhaft wie einem klösterlichen Gelübde nachkam:

„Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutirt".

Doch nicht nur hier — auch da müssen wir seine eigenen Worte

anführen, wo es unserem Sinne nicht immer entspricht, wenn er Mittelmäßigkeiten nicht allein zu gelinde beurtheilt, sondern sie überhaupt einer Kritik würdigt, während die Zeit selbst bereits durch gänzliches Vergessen ihnen Gerechtigkeit hat widerfahren lassen.

„Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren.“[1]) Und weiter:

„Der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch zu machen.“[2])

„Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst im Irrthum befinden.“[3])

„Schreibt doch keine Adagio's mehr oder bessere als Mozart! Wenn Ihr auch eine Perrücke aufsetzt: werdet Ihr darum weiser?“[4])

Im Ganzen jedoch wäre es zu wünschen gewesen, seine an Verschwendung grenzende Großmuth hätte ihn nicht verleitet seine fein geschnittenen, zierlich gefaßten Diamanten an glanz- und titellose Namen zu reihen —: eine Krautjunkerkrone hat kein Recht auf Edelsteine! Wenn man gegen gewöhnliche Bestien auf die Jagd geht, verschwende man keine goldenen, emaillirten Pfeile, sondern schone diese, bis es einen Kampf gegen die „Fürsten der Waldung“ gilt!

Andererseits finden wir Momente, in welchen die Bitterkeit seines Tadels zu einem Mangel an Gerechtigkeit wird. Doch muß zu seiner Ehre gesagt werden, daß der erste Fehler häufiger als der letzterwähnte vorkommt und beide nur eine sehr schwache Minorität gegen seine Vorzüge bilden.

Wenn die italiänische Musik in Schumann's Augen eine zur Laïs verkappte Venus war, in deren Armen er Silen statt Bacchus zu erblicken glaubte, so kann uns das keineswegs überraschen. Die Griechen hatten aus der Göttin der höchsten Schönheit ein von

---

1) Bd. III, S. 30.
2) Bd. III, S. 159.
3) Bd. II, S. 63.
4) Bd. I, S. 289.

jedem brünstigen Verlangen zu erstrebendes Wesen gemacht, dessen Kultus die Liebeslust begünstigte. Bacchus — der Zögling der Musen, der Erzeuger des Eros — war ihnen der Gott des Enthusiasmus und der Begeisterung, deren erhabene Trunkenheit durch die um seine Stirne gewundene purpurne Rebe symbolisirt wird, während die wilden Tänze seines Gefolges nur ihre in gemeinen Nachahmungen enthaltene Karrikatur darstellen. Diese esoterische Bedeutung ist lange verkannt worden und man fand in diesen Mythen nur den Kultus grober Sinnlichkeit. Heute hat die ihre Herrschaft ebensowohl auf das Studirzimmer wie auf das Boudoir ausdehnende Mode eine fieberhafte Bewunderung für die ungebundene Freiheit der Griechen in Deutschland eingeführt, dabei erklärt man aber zugleich dieselben Gefühle, dieselben Leidenschaften in Acht und Bann, welche in der italiänischen Musik erblüht, auf hesperischem Boden gewachsen, nur von den Gesetzen der Grazie gezügelt, nur von dem Gürtel der Schönheit verhüllt sind, ähnlich wie sie ehemals, in der Nacktheit der Statuen zum Ausdruck gekommen, Griechenland entzückt haben.

Der strenge Schumann aber hat wahrscheinlich niemals eine Vorliebe für die keusche Gluth einer antiken Diana empfunden. Als Bildhauer würde er Jean Goujon's Schule, welche ihr Ideal nicht in der Üppigkeit der Erscheinung der Formen, sondern in höchster Vergeistigung derselben erstrebt, angehört und als Maler sich von Giulio Romano entfernt haben, um sich Francia oder Fiesole zu nähern. — Wenn wir sein Verkennen der wirklichen und ausgezeichneten Verdienste Meyerbeer's bedauern, mit welchem er übersah, daß man diesen Meister noch lange studiren wird, nachdem man aufgehört ihn nachzuahmen: so müssen wir ihm doppelt dankbar sein, daß er einem Franzosen, daß er Berlioz so sympathisch entgegenkam und für dessen erstes Auftreten ein so richtiges Urtheil bewiesen hat. Folgende Zeilen von 1839 könnte man als erst gestern geschrieben glauben. „Gänzlich — schreibt Schumann — vermißten wir auf dem Repertoire Berlioz. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht wird, wie durch

bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte".[1]) Schumann hielt auf die Ehre ihn erkannt zu haben, indem er sagt: „Wir fordern zugleich ein für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unserer kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im Voraus gesagt, daß Genie in diesem Franzosen gesteckt hat."[2])

Es möchte schwer sein ein empfehlenswertheres Vorbild aufzustellen als diese Kritik, die immer in Jean Paul und Hoffmann nachschlägt, öfter in Moore als in Byron, eher in Rückert als in Schiller blättert, mit immer edlem Verständnis jedem feinen, höher strebenden Gefühle entgegenkommt, allem Neuen, Kühnen, Originellen sich befreundet zeigt, das Schöne überall aufrichtig sucht und hegt, von jeder innerlichen Bewegung innerlich mitergriffen und für jede gelungene Form empfänglich ist — eine Kritik, die von Natur unparteiisch, niemals gehässig und noch weniger neidisch wird und vor allem ihren Pflichten als Hüterin reiner künstlerischer Sitten nachkommt. Die schlichten Blumen des Feldes netzt sie mit schimmerndem Thau und weht mit dem Herbstwind einer schneidenden Ironie die Schminke von schamlosen Wangen, die Papierblumen von gemachten Guirlanden.

Schumann's Kritik liefert ein schönes Beispiel eines principiell strengen, faktisch wohlwollenden Geistes, der anspruchsvoll für die Kunst, nachsichtig für die Künstler ist, der gern aus seiner Heimat in den Wolkenschichten als freundlicher Gast in bescheidenen Niederungen einkehrt, dem viel Wollenden vieles verzeiht, redliche Gesinnung und beharrliches Streben ermuntert, sich muthig und voll Zorn gegen reiche Geister erhebt, die ihren Reichthum nicht zum alleinigen Nutzen der Kunst verwenden wollen, der selbst im Tadel sanft gegen Schwache ist und im Lobe selbst gebieterisch gegen Erfolgreiche — ehrlich aber gegen Alle.

Schumann tritt uns in seinem literarischen Wirken, dessen Gesammtüberblick uns durch die kürzlich in vier Bänden erschienene

---

1) Bd. III, S. 290. 2) Bd. I, S. 245.

Sammlung seiner kritischen Schriften ermöglicht ist, gut und liebenswürdig, wie jede höhere Persönlichkeit entgegen, geistreich und voll Laune, wie ein wirklicher Künstler, mit einer den Dichter bezeichnenden Vorliebe für Abschweifendes und Überraschendes, — vor allem und über alles aber als rechtschaffener Mensch in seinen Überzeugungen und in der Art, wie er sie vertritt. Es würde von großem Interesse sein, wenn jemand die Aufgabe verfolgte die in seinen Schriften oft nur im Vorübergehen berührten Ansichten näher zu untersuchen und in besonderen Artikeln darzulegen. Besonders würde dabei die fein überlegte Wahl des Ausdrucks hervorzuheben sein, den er zur Charakterisirung gewisser Individualitäten anwandte und durch welchen er oft, wenn er auch nichts als die Wahrheit sagt, dennoch mit einer dem Journalisten nicht allein erlaubten, sondern sogar unentbehrlichen Diplomatie die ganze Wahrheit mehr errathen läßt, als daß er sie ausspricht.

Nur eine aufmerksame Lektüre seiner vier Bände kann die von ihm in dieser Hinsicht geübte Virtuosität vollkommen erkennen: in welcher Fülle er den Samen des Lobes über manche Namen streut, mit welcher Zurückhaltung er wieder andere rühmt und dabei die Qualität seines Lobes so genau abmißt, daß man vorziehen möchte jenen anzugehören, welchen er in Kürze, aber entschieden höhere Vorzüge zuerkennt als anderen, deren Verdienste er weitläufig und mit einer gewissen Artigkeit aufzählt. In vielen seiner Kritiken über Mendelssohn, Moscheles, Berlioz, Hiller u. a. wird man oft den unter dem Faltenwurf des Stils geistreich verborgenen Konturen nachspüren müssen, um sie vollständig herauszufinden.

Ohne — was außerhalb unseres Zweckes liegen würde — auf eine nähere Besprechung dieser Einzelheiten einzugehen, machen wir noch auf ein mit vielem Erfolg von ihm angewandtes Verfahren aufmerksam, welches darin besteht: ein und dasselbe Werk unter zwei aus verschiedener Anschauungsweise hervorgehende Beurtheilungen zu stellen. Die in dieser Weise redigirten Artikel unterzeichnete er mit zwei Pseudonymen, welche durch die Aufsätze selbst, noch mehr aber durch die Sonate, auf deren Titel sie prangten und die uns als das werthvollste Werk dieser Gattung seit Beethoven

erscheint, eine große Berühmtheit erlangt haben. In der zweiten Ausgabe dieser Sonate wurde der wirkliche Name des Komponisten an die Stelle von Florestan und Eusebius gesetzt. Diese waren zwei erdachte und trefflich erfundene Persönlichkeiten, welche in Schumann's Journal die Principien der Strenge und der Milde, des unerbittlichen Strebens nach dem absolut Schönen und der Neigung zu verführerischen Abwegen repräsentirten, wie sie in jeder Kritik nebeneinander bestehen müssen, je nachdem sie die individuellen Eigenschaften, Zweck und Wirkung eines Werkes oder die Mängel in Betracht zieht, welche es entstellen, seine Vorzüge hemmen, seine Intentionen vereiteln.

Diese Idee, die beiden in der Kritik nothwendigen Gesichtspunkte, die Forderungen der Kunst und die Auffassung des Künstlers, zu trennen, war ebenso sinnreich als neu. Sie dürfte als eine der sichersten, einfachsten und bequemsten Formen zu benutzen sein, um alle Fehler eines Kunstwerks in den Augen desjenigen hervorzuheben, der, vom Autor absehend, es einerseits nur nach dem erreichten Grad von Vollkommenheit, nach seinem künstlerischen Bürgerrecht, nach dem Rang, den es in der Welt der Ideale einzunehmen berechtigt ist beurtheilt, andererseits aber auch dem Wollen des Künstlers, dieses gleichsam errathend, entgegenkommt, seinen Platz unter den Zeitgenossen und die auf ihn wirkenden und von ihm bekämpften Einflüsse berücksichtigt, ihn in dem vortheilhaften Licht, in dem er gesehen werden muß, zeigt und die Hoffnung ausspricht, zu welcher sein Talent berechtigt.

Die Kritik würde oft an Klarheit gewinnen, wenn sie über ein neu erschienenes Werk zwei verschiedene, aber gleichzeitig erscheinende Beurtheilungen geben wollte, anstatt, wie es meist geschieht, seine Vorzüge und Schwächen in einer Wage abzuwägen, deren Gleichgewicht zu erhalten darum kaum möglich ist, weil man bald an der einen bald an der anderen Schale zieht und schließlich aus dem gehäuften Lob und Tadel sich Wohlwollen und Mißgunst nach Belieben ihr Facit ziehen und beide nur das heraussuchen, was in ihren Kram paßt. Ein solches Verfahren würde der doppelten Pflicht des Kritisirenden Genüge leisten: der strengen Pflicht, die ihm

der Kunst gegenüber obliegt, ihren Tempel von Verkäufern und Marktschreiern zu reinigen, und der heiligen Pflicht gegen den Künstler selbst, seinem rastlosen Verlangen, seinem unbestimmten Wollen, seinem Überströmen, seinem ängstlichen Forschen, seinem tiefen Leiden Rechnung zu tragen. Ist doch das Talent ebenso wie das Genie, ehe es seiner Mission, seines rechten Wegs sich bewußt wird, an alle diese aufeinander folgenden Phasen, die es selbst zu erleben hat, gebunden und in Folge falscher Auffassung seitens eines beschränkten Kritikers durch unverdientes Verkennen, vorzeitiges Verdammen leicht zu Entmuthigung und Verzweiflung, zu Ermüdung oder Anmaßung getrieben und von seinem Wege irre geleitet, bis dann Erschöpfung und Betäubung anstatt der Heilung eintritt, welche jener kritische Quacksalber zu vollbringen vorgab.

Zugleich würde diese Art der Doppelkritik dem Recensenten einen Maßstab seiner eigenen Fähigkeiten an die Hand geben und ihm die Gelegenheit verschaffen zu erkennen, inwieweit sein Stil mit seinen Gedanken übereinstimmt, ob die Wirkung der Arbeit seine Absicht verwirklicht und ob es ihm gelungen ist anderen das Ideal deutlich zu machen, welches ihm im Geiste vorschwebte. Denn diese Theilung der Kritik ermöglicht, daß er den Eindruck, welchen die Vorzüge eines Werkes auf ihn machten, wiedergiebt, ohne seine Schilderung durch unmittelbaren Tadel seiner Fehler zu entfärben, die durch eine geistvolle Auseinandersetzung dem Leser oft viel gewichtiger als dem Zuhörer oder Zuschauer selbst erscheinen können.

In Schumann's Schriften repräsentirt Florestan das strenge Urtheil der abstrakten Kunst. Er ist die mit dem Schwert bewaffnete, aufopfernde Gerechtigkeit; Eusebius ist die liebevolle Auffassung des Künstlers: seine Gerechtigkeit nimmt die Binde von den Augen, um nicht blindlings zu verwunden. Er empfindet die Absicht des Autors mit; Florestan sieht nur, was das Werk selbst ihm zeigt. Jener ist biegsam und elastisch, wie das Gefühl, dieser unbeugsam und anspruchsvoll, wie der Verstand.

Beide Gegensätze müssen sich in dem wahren Kritiker vereinigen.

Die von Schumann gewählten Namen entsprechen den Begriffen von Güte und Gerechtigkeit. — Da nun aber Güte ohne Gerechtigkeit unvollkommen ist und Gerechtigkeit ohne Güte nicht ausreicht, so sollen in dem, der sich berechtigt glaubt ein Urtheil zu fällen, beide — so zu sagen — persönlich vorhanden sein und sich gegenseitig ergänzen.

So gerne wir mit Aufmerksamkeit Schumann in alle Specialitäten seiner kritischen Werkstätte gefolgt wären, mußten wir uns heute doch damit begnügen, den aus seinen gesammelten Schriften empfangenen Totaleindruck und unsere Stimmung für den Autor selbst wiederzugeben, deren Hauptzüge uns als aufrichtige Achtung für seine Integrität und als sympathische Bewunderung für sein Wirken entgegentraten.

III.

Als Schumann den Augenblick kommen sah, in welchem der Künstler nicht mehr anders konnte, als an der allgemeinen Kunstkritik theilzunehmen, und er die Pflicht fühlte unter allen jenen Stimmen, welche das Recht zum Publikum zu sprechen gebrauchen und mißbrauchen, auch die seinige ertönen zu lassen, ging er von einem höheren Gesichtspunkt aus als dem der Nützlichkeit für das Publikum, den schaffenden Künstler im allgemeinen und den Künstler-Schriftsteller insbesondere.

Ihm drängte sich die Nothwendigkeit dieses Schrittes für die Kunst selbst auf.

Er wollte nicht allein dem Nachtheil vorzubeugen suchen, der sowohl denen unter uns unvermeidlich droht, welche die Gunst der Presse zu erpressen sich nach der Mode zu modeln verschmähen oder in Dürftigkeit und Zurückgezogenheit den journalistischen Machthabern zu ferne stehen, als auch den aufrichtigen Verehrern der Kunst, welche das Bedürfnis haben über das wahrhaft Schöne und Bewundernswerthe Aufklärung zu erhalten. Er gab sich Rechenschaft von der Bestimmung der Musik von ihrer momentanen Stellung neben den an-

deren Künsten, von ihrer geschichtlichen Entwickelung bis auf die Gegenwart, von ihrer Gegenwart als Ergebnis der Vergangenheit, von ihrer Zukunft als bedingt von der Gegenwart. Hier mußte er sich sagen, daß in einer von so vielen neuen Elementen gährenden Zeit und Gesellschaft auch die Musik nicht ohne neue Interessen und Tendenzen bleiben konnte, daß es auch für sie, die sich vor kurzem — vor kaum länger als einem halben Jahrhundert — auf ein neues Fundament gestellt, von höchster Wichtigkeit sei über den Unterschied ihrer eigenen Vergangenheit und Gegenwart in innigster Beziehung zu dem Jetzt und Sonst der übrigen Welt sich klar zu werden.

Als reifer und selten begabter Verstand erwog er, daß diese oder jene Kunstform in dem einen oder dem anderen Lande nicht zufällig, sondern als Blüthe und Spitze einer ganzen Reihe von Sitten, Bildungsphasen, Ansichten, Denkweisen, Überzeugungen entstand und entsteht, daß folglich mit den in ihrem Medium vollzogenen Modifikationen, mit dem in einer Mehrzahl von Geistern veränderten Strombette der Meinungen und Stimmungen, mit den beträchtlichen Umwälzungen socialer Kulturzustände auch die Musik einen anderen Weg einschlagen, einen neuen Aufschwung nehmen, für modernen Gefühlsinhalt moderne Formen finden müsse, um den kommenden Generationen ein neues Kleid aus neuem Stoff zu bieten, wollte sie nicht, während die ganze Gesellschaft sich um eine andere Achse drehte und dem alten naiveren und glühenderen Kultus sich entfremdet fühlte, einseitig auf dem Standpunkte früherer geistiger Zustände, ehemaliger Bedürfnisse des Publikums, veralteter Kunstansichten beharrend ihrem unvermeidlichen Untergang entgegensehen.

Vor allem erschien es ihm als eine Nothwendigkeit, das Bollwerk zu schleifen, durch welches sie seit so langer Zeit von der gleichzeitigen geistigen Bewegung abgeschlossen war, sie um jeden Preis aus ihrer Isolirung zu befreien, sie mit den in der Gesellschaft sich fortwährend gleich Luftströmungen kreuzenden Stimmungen und Gefühlen in Kontakt zu bringen und mit allem zu

identificiren, worin sich der Zeitgeist mit seinen Bestrebungen und Hoffnungen kundgiebt.

Bei einer näheren Betrachtung der Stellung, welche die Musik bis zum Beginn unseres Jahrhunderts im Vergleich zu den anderen Künsten einnahm, finden wir sie von Künstlern, Poeten, Gelehrten, Schriftstellern, von allen, die sich nicht ausschließlich mit ihr beschäftigen, dergestalt ignorirt, daß ihre Geschichte, ihre Perioden der Blüthe und des Verfalls, ihre Meister und Meisterwerke, ja sogar ihr Vorhandensein in den historischen Darstellungen der Völker mit ihren verschiedenen Epochen, Kulturstufen, literarischen Zuständen und Entwickelungsphasen der Künste kaum dem Namen nach Erwähnung gefunden haben. Andererseits haben die Musikhistoriker in ihren Schilderungen der langsamen Entwickelung der aufeinander folgenden Phasen der Tonkunst niemals die Nothwendigkeit gefühlt, der Quelle ihrer Umgestaltungen in den äußeren Einflüssen nachzuspüren, wie sie von geistigen und sittlichen Zuständen, von dem gleichzeitigen Aufblühen anderer Künste geübt werden. Die Historiographen und Chronikenschreiber der Musik — wie kürzlich ein geistreicher Schriftsteller sie nannte — haben sich immer damit begnügt, den Strom der Vergangenheit aufwärts zu schiffen, ohne nach den Ufern des Oceans der Noten zu forschen und ohne ihren Blick zu einem weiteren Horizont zu erheben. Sie haben dann natürlich nur „Himmel und Musikanten" gesehen. Nach ihnen wäre die Musik die wurzellose Steppenblume, deren verstreuter Samen nicht der Nahrung der Erde zum Keimen und Blühen bedarf und die von Lüften gewiegt oder von Stürmen umhergetrieben in der Volkssprache die „Windsbraut" genannt wird, weil sie Spielzeug und Beute des Windes ist.

Andere Künste sind dem Anscheine nach inniger als die Musik an die Nothwendigkeiten des Lebens geknüpft. Besonders ist die bildende Kunst von der Civilisation am ersten und öftesten in Anspruch genommen worden, um die Wohnung des Menschen zu veredeln, seine Bauten zu verschönern, sie mit zierlichem Schnitzwerk zu bedecken, mit Bildsäulen zu bevölkern, mit Gemälden zu verherrlichen. Neben ihr erscheint die Poesie als ein von selbst ge-

deihendes Wesen. Vorausgehend, begleitend und folgend durchschreitet sie jede Periode der Kultur, so daß, wenn man das leichtere Aufblühen dieser Kunst, die unzertrennliche Verkettung der anderen Künste mit den unumgänglichsten Lebensbedürfnissen bedenkt, man für die Musik die Möglichkeit eines sich auf die Popularität beziehenden Wettstreites mit den Schwesterkünsten bezweifeln und sich fragen möchte: ob man ihr die Kraft eines gleichen Ringens zutrauen dürfe, ob sie nicht, wie es früher der Fall war, auch jetzt hinter den anderen zurückbleiben müsse. Eine neue Schwierigkeit stellte sich ihr überdies entgegen. Von dem Augenblick an, als sie das zu verwendende Material (die Harmonie) gänzlich beherrschte und zur vollständig ausgebildeten Sprache entwickelt hatte, verfiel sie einer Abhängigkeit, unter welcher sie oftmals leiden mußte. Sonderbarer Weise aber gelangte sie gerade durch diesen Übelstand zu allem, was ihr im Vergleich zu den anderen Künsten zu fehlen schien.

Der Grund dieser Abhängigkeit — das zur Ausführung ihrer großen Werke erforderliche Zusammenströmen von Mitwirkenden und Theilnehmenden — ist zugleich der Grund einer Popularität geworden, welche allen anderen Künsten den Rang streitig macht. Wahr ist es, daß sie zur Bildung eines Orchesters, eines Chors, einer Oper vieler Virtuositäten bedarf, und zweifellos kostet es Mühe genug, ungleiche Elemente zu einem homogenen Ganzen zu verbinden. Scheitern doch bei einer Verbindung allzu verschiedener Kräfte, wie sie der Zufall so oft zusammenführt, nur zu häufig alle Versuche einer Verschmelzung. Dabei beschränkt sich die Musik nicht auf Rekrutirung aus den Reihen der Künstler von Fach. Abgesehen von den ausgezeichneten Talenten, welche sie außerhalb des Kreises ihrer Unterthanen bildet und die für Solo-Mitwirkungen nur mit befriedigter Selbstfreude, wärmster Erkenntlichkeit und allen Arten von Beifall belohnt werden müssen, wirbt sie noch für ihre Chöre und Orchester die ganze Avant- und Arrièregarde der Dilettanten und Liebhaber, der nicht patentirten Ignoranten, denen ein gesunder Ton und ein kräftiger Bogenstrich zu Diensten ist. Immer häufiger zieht sie Tausende von den entferntesten Provinzen ihres großen Reiches in einen Mittelpunkt zusammen. Diese kennen sich gegen-

seitig nicht, sind aber von gleichem Stoff genährt, in ihm vereinigt und werden selbst nach ihrer Trennung durch gemeinsame musikalische Interessen und analoge Eindrücke in einer Art von Einverständnis erhalten, welches sie über kurz oder lang zahlreicher und inniger zusammenführen wird. Bewegung ist das eigenste Element der Musik. Sie überträgt dasselbe der Gesellschaft, indem sie eine Menge Mitwirkender der verschiedensten Stellungen und Fähigkeiten in Anspruch nimmt.

Außer dem Drama zieht keine Kunst so sehr wie die Musik die Menge herbei, deren Theilnahme sie durch die große Zahl Ausübender steigert. Die Bilder- und Statuenausstellungen lassen Künstler und Zuschauer in seiner Isolirung. Indem hier jedes Werk als Ausdruck eines besonderen Gefühls sich auch an die individuelle Auffassung wendet, bleiben die hervorgerufenen Empfindungen zerstreut und vereinzelt. Plastische und poetische Werke werden außerhalb der Museen und Bibliotheken eine Art persönlichen Eigenthums; man gestattet den Zutritt zu ihrem Mitgenuß, zu ihrer Beurtheilung nach persönlichem Gutdünken. Bei der Musik und ihren großen Festen ist das anders. Hier wirkt alles zur Erfüllung einer und derselben Aufgabe, zum Gelingen desselben Werkes mit; alle theilen sich in denselben Genuß, netzen an demselben Trank ihre Lippen und werden gleichzeitig von demselben Gefühl ergriffen. Noch mehr! Die Musik beschränkt ihre herrlichsten Manifestationen nicht auf Massenwerke für die Massen: sie entspricht den entgegengesetztesten Bedürfnissen unserer Seele und erfüllt sie mit allen Eindrücken, deren sie fähig ist. Keiner unserer innersten Gemüthsanlagen will sie unzugänglich bleiben, in allen Formen ihnen entgegenkommen. Rauschend und ermuthigend im Kriegslager, groß und majestätisch in der Kirche, dramatisch ergreifend, lebhaft, lustig auf der Bühne, betäubend und hinreißend im Ballsaale zeigt sie sich zart, andächtig oder leidenschaftlich in der Lyrik, mild oder durchdringend in den Unterhaltungsliedern für gemischten oder Männerchor, beredt und dithyrambisch in ihren symphonischen Dichtungen, in ihren gesungenen Epopöen. Dem einen bevölkert sie die Einsamkeit, den anderen zieht sie mitten im

Gewühl der Menschen in die Stille ihrer tiefen Schatten. Hier vereinigt sie Hunderte zu einem gemeinsamen Wirken, dort schmelzen in ihrem Hauch zwei Stimmen, zwei Herzen zu sympathischen Tönen in einander. Wie am Schicksal des einzelnen Gemüthes, an seinem Leide und seiner Freude, nimmt sie theil am lauten Außenleben, erschallt sie im Tempel wie im Wald. Erinnerungsklang und schallender Kriegsruf, Banner einer ganzen Nation und Sinnbild einer geheimnisvollen Liebe, tönt sie durch die Geschichte der Völker, bleibt sie nirgends und niemandem fremd.

Dieses Resultat jedoch — diese Ausdehnung ihres Reiches und ihrer Macht konnte sie erst von dem Moment an erreichen, als sie zu gleicher Zeit Wissenschaft und Kunst geworden war und in der ersteren den für die Wurzeln der letzteren nöthigen Boden gewonnen hatte. Sie konnte es erst, seit ihre Offenbarungen mit dem vollen Werth auch den ganzen Reiz der Wirkungen erreicht hatten, welche großen Kunstwerken eingeboren sein müssen.

Was geschah, hat geschehen sollen. Die Musik hatte sich eine Sprache zu bilden. Sie mußte die Harmonie gestalten, damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise, ein beredtes Seufzen und verworren unsicheres Stammeln zu sein, damit sie zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne. Die Harmonie sollte ihr, dieser Zwillingsschwester der Sprache, alle die Elemente verleihen, welche sie selbst sich mit der Zeit errungen hatte und durch die sie mittels ihres Reichthums, ihrer Elasticität und Mannigfaltigkeit befähigt worden war den von ihr behandelten Stoff zur Kunstform zu erheben. Mit Hilfe des Genies und des Talents erreichte die Melodie dieses Ziel so vortrefflich, daß sie, wie das menschliche Wort, eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome besitzt, welche organisch konstruirt, wie jenes, den Biegungen und Wendungen des Gedankens oder des Gefühls folgen, immer veränderlich bleiben und verändert werden und in ihrem Rapport, sowie in ihrer Folge jeder Vervollkommnung und Bereicherung fähig sind. Die Musik wäre demnach als die universelle Sprache der Menschheit zu bezeichnen, durch welche sich das menschliche Gefühl allen Herzen in gleich verständlicher Weise mittheilen kann, während sie außerdem

den verschiedenen Nationen die mannigfaltigsten Dialekte darbietet, je nachdem deren Ausdrucksweise dem Geiste der einen oder der anderen besser entspricht.

Dieses Hervorbringen musikalischer Grammatik, Logik, Syntax und Rhetorik bedurfte eines langen Zeitraums, während dessen es der Musik vielleicht schädlich gewesen wäre über ihr specielles Gebiet hinauszugehen und sich mit anderem als den Sorgen um ihren eigenen Haushalt zu beschäftigen. Jede Eiche war einmal eine Eichel, jede Ceder ein Busch und jede Kunst begann mit ungelenken praktischen Versuchen oder mit trockenen theoretischen Studien über die Eigenheiten des zu behandelnden Materials. Wenn man aber das Gesetz, nach welchem die meisten Dinge dieser Welt sich richten, auf die Künste anwendet — wenn man zugiebt, daß die Zeit nur das schont, was sie selbst geschaffen, das längste Leben dort gewährt, wo die Kindheit die längste Dauer eingenommen und sich alles nur sehr allmählich und stufenweise entwickelt hat: so wäre anzunehmen, daß der unter allen Künsten am langsamsten erblühten Kunst, der in fast mikroskopisch zu nennenden Fortschritten nur im Verlauf von Jahrhunderten groß gewordenen Musik, auch die längste Blüthezeit vergönnt sein werde.

Die dem Ende des vorigen Jahrhunderts angehörenden Umgestaltungen haben die Tonkunst auf einen Punkt gebracht, von dem aus sie endlich beginnen konnte in der „Freiheit ihrer Kraft" zu wandeln. Der Anfang unseres Jahrhunderts führte dann, ruhmvollen Andenkens, die Epoche herbei, in welcher sie ihre toga virilis anlegte. Die Kinderschuhe austretend verließ sie die Schule, welche sie von der socialen Bewegung und den öffentlichen Angelegenheiten fern gehalten hatte und nahm ihren Platz unter jenen Existenzen ein, welche mit dem bestehenden Leben unzertrennlich verwebt sind, von allem, was auf dasselbe Einfluß übt, berührt werden und ebenso umgekehrt wieder ihren Einfluß auf dieses ausüben — ein Platz, wo ihr von nun an nichts fremd bleiben darf und ihrem Dasein die Anerkennung werden muß[1].

---

1) In einer kürzlich veröffentlichten Broschüre liefern uns die folgenden Worte einen Beweis, daß man auch anderwärts das Herannahen des Augen-

Beethoven, an der Hand seines Genius stark wie ein Ringer, trauernd wie ein Enterbter, strahlend wie ein Himmelsbote — Beethoven war es, der den Übertritt unserer Kunst aus ihrer begeisterten Jugendperiode in die Zeit ihrer ersten Reife entschieden bezeichnete. Sein Auftreten brachte in dem Gang, wir möchten sagen, in der Haltung der Kunst eine solche Veränderung hervor, daß niemand mehr die neue Ära der Musik, zu welcher sich die vorhergehenden Perioden gleich vorbereitenden Stufen verhalten, leugnen kann.

---

blickes ahnt, wenn auch sein Eintreffen annoch durch mannigfache Verhinderungen erschwert wird:

„Die Muse der Musik steht still und träumt ...... Sie will einen eigenen Kultus haben, von dem alle Profanen entfernt bleiben. Sie will nichts wissen vom bewegten Leben, nichts wissen von einer neuen Zeit ..... Es ist eine ungeheuere Kluft entstanden zwischen der Tonkunst und dem Leben, oder, wie ich sagen will, zwischen ihr und dem Publikum; und doch kann eigentlich gar keine Kunst so populär werden, als es die Tonkunst vermag und keine ist so sehr dazu berufen als diese — aber sie versäumt es. Wir müssen beide entgegenkommen, damit wir uns miteinander verständigen. Der Laie darf die Mühe nicht scheuen sich mit der Geschichte der Musik und ihren Grundgesetzen bekannt zu machen, aber der Musiker muß auch die Bedürfnisse des Laien achten; sonst ist er ja nicht für ihn da. Unter den großen Reichen der Kunst ist das Reich der Musik ein — China. Es nennt sich das himmlische Reich, die Blume der Mitte und führt solche schöne Namen wahrlich nicht mit Unrecht. Überflüssig scheint es mir anzuführen, wie das Reich der Musik die größte Berechtigung hat sich seines himmlischen Ursprungs zu rühmen, wie die Musik jene süße, duftende, nektargefüllte Blume ist, die wohl verdient sich in der Mitte der Künste als deren schönste Krone zu entfalten. Auch China ist berechtigt stolz auf sich selbst zu sein; denn schon seit Jahrhunderten hat es eine Kulturstufe eingenommen, zu der andere Nationen erst sehr spät oder bis heute noch nicht einmal gelangt sind. Aber es genoß alles Gute, das es besaß, nur für sich allein und, da es streng sich abschließend von der übrigen Welt taub und blind für Alles, was da draußen das Leben bewegte, eigensinnig auf diesem einmal erreichten Standpunkt beharrte, ist es zum Sprichwort geworden. China hätte groß dastehen können vor der Welt und aller Welt zu Heil und Nutzen, aber in eitlem Selbstgenügen hat es die andere Welt verachtet, sich durch seine Riesenmauern gegen deren Eindringen verwahrt und so ist der schöne spiegelglatte See seiner Kultur zu einem Sumpf geworden, weil er dem freien Zeitstrom keinen Durchgang verstatten wollte. Das himmlische Reich der Musik hat sich auch selbstgenügsam rundum mit einer schönen Mauer umgeben und will nichts wissen von all' den großen Dingen, die sich da draußen in den Reichen der anderen Künste, der Wissenschaft, der Literatur, des ganzen öffentlichen Lebens begeben. Ich sage euch: die Mauer, die zwischen der Musik und

Jene allerdings, welche in den Kraftübungen ihrer langen Kindheitsepochen, in dem vorahnenden Aufblitzen ihrer Zukunft bereits das volle Ziel ihrer Thätigkeit erblicken wollten, täuschten sich ebenso wie diejenigen, welche dem Wahn huldigen auf Schulbänken in die Wissenschaften eingeweiht zu werden, während sie in Wahrheit dort nur das Lernen lernen. Dem einen Theil mochte die plötzliche Umwandelung als die Ekstase eines Sterbenden, als letztes lebhaftestes Aufflackern einer erlöschenden Flamme, als letzter ausdrucksvollster Blick eines brechenden Auges erscheinen. Der andere Theil dagegen erblickte in ihnen die prophetischen Zeichen ihrer Männlichkeit, nicht ihres Todeskampfes. Sie hielten sie für ein frisches fröhliches Wegwerfen verbrauchter ausgenutzter Schulbücher, für die Emancipation von den der Unerfahrenheit und Unsicherheit der ersten Jugend angelegten Fesseln, für eine gesetzliche Erklärung der Mündigkeit.

Was kann von diesem Gesichtspunkte aus die kurze Spanne Zeit bedeuten, welche uns von diesem feierlichen Augenblick trennt, — wenn wir bedenken, wie viele Jahrhunderte die Musik gebraucht hat, um Schritt um Schritt ihre Lehrzeit durchzumachen und Wort um Wort, Seite um Seite, Kapitel um Kapitel dem Aktenstoß einzuverleiben, der ihr Wissen aufbewahrt und so ihr nöthiges Maß des Fortschrittes Korn um Korn zufüllen, ehe sie von der Arbeit des Lernens ablassen durfte, um nun erst zur Aufgabe des Lehrens überzugehen! Sie hat während derselben einen unversiegbaren Schatz von Kenntnissen, eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln sich erworben. Unsere Zeit ist nun die Periode, welche die Beendigung ihrer verschiedenen Kindheitsphasen und den

---

dem Leben aufgerichtet ist, wird und muß fallen und, je früher es geschieht, je mehr wird es zum Heile beider Reiche geschehen, welche sie bis jetzt trennt — und wenn sie fällt, so wird ein Schmettern und Jubeln zu hören sein, wie — wie die Siegesfanfare im „Egmont.“ Ja! im Augenblicke, als Beethoven die Musik zum „Egmont“ und seine Symphonien schrieb, zerriß der Vorhang im Tempel der Kunst vor dem Allerheiligsten, weil hinfort nicht mehr eine kleine Schaar von Auserwählten, sondern alles Volk zur heiligen Schwelle berufen ward .... aber die Pharisäer und Schriftgelehrten — denn dies Geschlecht stirbt niemals aus — flicken den Vorhang wieder und wollen uns bereden, er sei niemals zurückgewichen und müsse unverändert bleiben.“ —

Anfang ihrer männlichen Laufbahn bezeichnen soll[1]. Wie wird diese beschaffen, welcher Punkt wird ihr Ziel sein? Nur die Zukunft kann diese Fragen beantworten.

Wer die Worte „Fortschritt" und „Vervollkommnung" ausspricht, nennt auch zu gleicher Zeit das Unvorhergesehene, Ungeahnte.

Erfindung und Neuerung, von dem Genie vollbracht, von dem Talent entwickelt, werden nur darum so genannt, weil sie uns mit dem Unbekannten bekannt machen, das Ungeahnte uns entdecken[2].

Hier sind alle phantastischen, sich um den Schleier der Zukunft drängenden Hirngespinnste unnütz. Mag er aus kurzsichtiger Hoffnung oder aus der Furchtsamkeit der Glaubenslosigkeit gewebt sein: sie werden ihn nicht herabziehen. Ist es auch nöthig diesen Schleier zu lüften? Bedürfen wir eines Aufschlusses über die zukünftige Form der Kunst, um ihre Gegenwart zu schaffen? Die Gegenwart gehört uns und ihr Bereich ist ausgedehnt genug um unsere ganze Sorge, Pflege und Anstrengung zu absorbiren. Leiten, beherrschen und bilden wir sie! Dann gehen wir, geleitet von jener unerklärlichen magnetischen Kraft, deren unwiderstehlichen voraussehenden Trieb große Menschen bildlich ihren Leitstern, ihren Dämon nennen und ihm folgend die Wogen der Völker mit sich ziehen, am sichersten der Zukunft entgegen! Niemand vermag die künftige Geschichte der Musik vorauszusagen. Wer sie aber als groß und fruchtbar, dauernd und ruhmreich verkündigt, vermag seine Prophezeihungen auf so gute Gründe zu stützen, daß sie zu Beweisführungen werden können.

Trotz dieser Zeichen und Symptome der Zeit sind heute noch viele überzeugt, daß die Musik seit Bach und Händel sich mehr und mehr ihrem gänzlichen Verfall genähert habe und von jenem

---

1) „Und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopin'sche Koncerte schreiben würde als Mozart'sche." Bd. I, S. 166.

2) „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie dieselben erweitern; das Genie aber darf frei gebären." Bd. I, S. 118.

höchsten Ausdruck des Schönen nicht noch weiter abweichen dürfe, ohne in den Stand ihrer Sonnenferne einzutreten. Die Zukunft der Musik, so weit sie eine Fortsetzung ihrer Entwickelung von Phase zu Phase bildet, ist von uns ebensowenig im Voraus zu erkennen, als sich Fiesole eine Vorstellung von Michel Angelo, die Bildhauer der äginetischen Statuen von Phidias und Praxiteles, Johann van Eyck von Cornelius oder Josquin von Gluck machen konnte. Wir unsererseits glauben nicht, daß diese Blüthe in einem endlosen Reproduciren derselben Formen, derselben Konturen und Farben bestehen wird. Wenn die atmosphärischen Einflüsse den Reichthum, die Kraft und den Saft der Vegetation bedingen, wenn die Pflanzen durch Kultur und durch Berührung fremdartiger Elemente an Fülle und Reiz gewinnen, wenn sie durch Vervielfältigung ihrer Blätter, Veränderung ihres Kelches, Übertragung ihrer Nüancen zu einer dem Urzustand gänzlich unähnlichen Ausbildung gelangen: wie sollten die Einflüsse der socialen Atmosphäre, der Kultur, wie sollte die Berührung neuer geistiger Elemente ohne Wirkung auf die Künste bleiben können? Wäre das vernünftigerweise vorauszusetzen? Wäre es im besten Falle wünschenswerth?

Die Zukunft der Musik gehört jedenfalls zu den Problemen, welche gewisse Leute gerne mit der Goldmacherei — die gut genug ist einen Spitznamen für Erforschung des Unmöglichen abzugeben — vergleichen. Aber weder Spott noch Ungläubigkeit, weder Scheiterhaufen noch Verfolgung jeder Art haben jemals den Strom der Ideen gehindert in stetem Anschwellen das Verkommende zu untergraben und, wie der alte symbolische Nil, die Erde zu befruchten.

Was kann man durch Leugnen des Fortschritts gewinnen?

Selbst der widerrufende Galilei — konnte er das Licht der Idee wieder unter dem Scheffel der Unwissenheit verbergen? Was half es die Bewegung der Erde in Abrede zu stellen? — E pur si muove!

Da aber das Verdienst des Glaubens in der Schwierigkeit besteht, des Ungewissen gewiß zu sein, so wird man, wenn die Zeit sich erfüllt, diejenigen ehrfurchtsvoll begrüßen, welche das

Eintreffen der Gewißheit in gegebener Frist vorausahnten und erkannten. Poet und Prophet ist in manchen Sprachen, wie z. B. in der slavischen, ein und dasselbe Wort: man nennt sie Seher.

Schumann war einer jener Seher, die der Geist hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glauben Gewißheit wird und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden, so lange sie leben, aber verherrlicht, wenn sie dahin sind. Von dem, was die Musik war, schloß er auf das, was sie werden müsse und weiter auf die zukünftige Bildung des Künstlers, welche, nachdem er aufgehört habe das zu sein, was er war, ebenfalls eine andere zu werden habe. Er begriff, daß weder Kunst noch Künstler länger neben der Welt einhergehen dürfen und daß sie, getrennt vom Leben der Menschheit, getrennt von dem lebendigen Hauch ihres Athems und der von ihm in Bewegung versetzten Luft, gleichsam vegetirend in hermetisch verschlossenem Raum verkommen müßten. Er sah ein, daß die Stille und Zurückgezogenheit der ersten Jugendperiode der Kunst wohlthätig und zweckdienlich gewesen war, daß ihr Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortschritte der Ideen, welcher das moralische Facit einer jeden Civilisation bilde, gemeinsam vorwärts schreiten müsse. Er sah ein, daß sie mit an der großen Tafel zu sitzen berufen sei, daß sie sich mit dem Streben, den Stimmungen und Meinungen, der Denk- und Lebensweise der gleichzeitigen Generationen durchdringen müsse, daß Kunst und Künstler endlich das ausschließliche Bewohnen mystischer Regionen, zu welchen kein Lärmen und Toben, kein Seufzen und Weinen, weder Freuden- und Siegesgeschrei noch Wehruf und Klage lebendiger Herzen dringt, aufzugeben hätten.[1]) Diese Überzeugung entschied und leitete sein menschliches Leben und seine Kunstrichtung. Als Mensch fühlte er den Drang, Schriftstellerthum und Musik zu verbinden — als Musiker das Bedürfnis, die Geschicke der Musik mit

---

1) „Die Antichromatiker sollten doch bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime eben so auffiel, als jetzt etwa die verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben.“ Bd. I, S. 36.

denen der Poesie und Literatur in immer engere Verbindung zu bringen.

Schumann hatte sich nicht getäuscht, da er als ein Hauptmittel, um dieses letztere Ziel zu erreichen, einerseits nur poetische Meisterwerke zu musikalischen Texten gewählt wissen wollte und es für unmöglich hielt, in Zukunft eine Kantate, ein Oratorium auf jedem beliebigen aus einigen historischen Fäden auf gut Glück zurechtgemachten Kanevas zu tamburiren, und andererseits es für förderlich erachtete, einem Theil der Instrumentalmusik vermittelst einer Überschrift eine poetische Grundlage — gewissermaßen Bilder in Perspektive — beizugeben.

Was die Lieder Schumann's anbetrifft, so werden wir kaum bemerken dürfen, daß ein so feiner Sinn und so geübter Geschmack, wie der seinige, bezüglich der Wahl der Gedichte noch wählerischer als selbst Schubert sein mußte und zu Gesängen nur Poesien wählte, deren Formenschönheit aus einem Gefühl hervorging, das eines noch erhöhteren Ausdrucks fähig ist als das Wort ihm verleihen konnte. Doch hieße es zu viel erwarten, wollten wir in allen von ihm komponirten Gedichten nur das auserlesenste der Poesie suchen; dagegen läßt sich aber behaupten, daß wir bei ihm die wenigsten mittelmäßigen Texte finden, daß bei keinem Komponisten vorsorglicher und beharrlicher alles ausgeschlossen ist, was nicht — abgesehen von den schwermüthigen, dumpfen Akkorden seiner Lyra — einem anmuthigen, zarten, mimosenartig empfindlichen Ideal voll Heiterkeit der Unschuld, voll Unbefangenheit und Wagelust der Jugend entsprechen möchte. Er sagte mit Recht: „. . . Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß! Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?“ [1]) und vermied immer das letztere.

In seinen großen Vokalwerken bemühte er sich einem doppelten Bedürfnis seiner Zeit zu entsprechen. Erstlich trug er Sorge für Erweiterung der Koncertrepertoire, welche im Verhält-

1) Bd. III, S. 263.

nis zu der wichtigen Stellung, die sie unter den musikalischen Aufführungen einnehmen und der Konkurrenz, welche sie mit wachsendem Erfolg dem Theater zu machen im Stande sind, noch karg bestellt waren. Sodann suchte er der Steifheit biblischer Stoffe zu entgehen, deren für eine frühere Zeit so passenden Zuschnitt schon Mendelssohn zu modernisiren wußte, während das Überlebte und Veraltete derselben nur noch fühlbarer wurde — ein Bestreben, durch welches er glücklich der pedantischen Bedeutungslosigkeit entging, welche historische und Gelegenheitskantaten nothwendig charakterisirt.

Zu diesem Zweck erweiterte er den Kreis der Sujets, deren Zeitdauer durch Verbindung mit Musik verlängert wird. Er entdeckte ein poetisches Terrain, das nicht so exklusiv religiös, doch nicht weniger erhaben und rein als das Oratorium, das Interesse und die Abwechslung der Oper bietet, aber ohne daß er sich das Durchforschen ihrer dramatischen Seiten zur Aufgabe stellt, sondern im Gegentheil der Lyrik und dem speciell musikalischen Element einen größeren Spielraum anweist. Hiemit verpflanzte er Kirchen- und Theaterwerke in den Koncertsaal.

In seinem „Paradies und Peri" führt er die ehrwürdige Karavane des Oratoriums in die Kaschmirthäler voll immerblühender Rosen und edenentsprungener Ströme, wo das Auge Peris, der Geist Houris schaut.

„Die Pilgerfahrt der Rose" gehört zu jenen Bildern, welche man Visionen des poetischen Mysticismus nennen möchte. Da verwandeln sich Wolken in Düfte, Wellen in wogende Töne; da ist alles durchsichtige Allegorie eines unaussprechlichen Gefühls und das Symbol entzückt uns, wie jene naiven Ideenverbindungen, deren Räthsel wir oft in sinnreichen Fragen der Kindheit erlauschen.

„Mignon's Requiem" hat das seltene Verdienst, die vollendete Schöpfung eines Meisters mit einer neuen Idee, einem glücklich ausgeführten Zug bereichert zu haben. Diese letzte Klage, dieser tausendfach wiederklingende Seufzer über einem Grab, das so viel Leid und Schönheit, so viel Sehnsucht und Mißgeschick bedeckt, ist,

wie der Schlußakkord eines irdischen Loses, voll schmerzlicher Dissonanzen.

Die Balladen mit Chören, wie der „Handschuh“, „Sängers Fluch“, „das Glück von Edenhall“ und andere Arbeiten dieser Art, mögen in Betreff der Wahl ihres besonderen Stoffes für mehr oder minder gelungen gehalten werden, bezeugen aber nichts desto weniger das unausgesetzte Streben des Autors, sich die schönsten Trophäen der Poesie anzueignen und seinen Namen mit denen eines Goethe, Schiller, Uhland, Moore zu verbrüdern. Noch deutlicher geht dieses Bestreben aus dem Gedanken hervor, den — soweit uns bekannt — Schumann zuerst verwirklicht hat: ganze Theile einer Tragödie, des riesigsten Werkes unserer Zeit, des „Faust“, zu komponiren, ohne den Text irgendwie zu modificiren oder zu bearbeiten. Obgleich er seine Musik zu Byron's „Manfred“ für das Theater bestimmte — eine Form, in welcher sie nur in Weimar zur Aufführung kam —: so wird dennoch diese Komposition in den Koncertsälen ein aufmerksameres Publikum als dort finden und darf somit füglich den Werken des Autors eingereiht werden, welche die Koncertprogramme bereichern.

Jedoch liegt in der Ausscheidung aller unwürdigen Texte, sowie in der Wahl solcher Stoffe und Verse, welche dem Kolorit der Musik die passendste Zeichnung bieten, keineswegs das einzige Verbindungsmittel zwischen ihr und der Poesie. Ebensowohl kann die Instrumental-, sowie die Vokalmusik Antheil an derselben nehmen. Schumann war allerdings nicht der erste, welcher diese Idee angeregt hat. Aber sein Verdienst — welches darum nicht geringer anzuschlagen, ja unter den obwaltenden Umständen fast eben so hoch zu schätzen ist als jenes — besteht darin, daß er sie verstanden und, indem er sie in seinen kritischen Schriften vertheidigte, sowie praktisch in seinen Kompositionen mit auserlesenem Geschmack anwandte, sich ihr angeschlossen hat. Berlioz hatte seit seinem ersten Auftreten diesen Weg mit fieberhafter Heftigkeit eingeschlagen. Mendelssohn näherte sich ihm merklich, wenn auch mit der seine ganze Art und Weise charakterisirenden Vorsicht, welche ihn stets systematische Opposition vermeiden und keine abweichende Meinung verletzen hieß.

Doch gab er symphonischen Stücken Namen, wie „Melusine", „Meeresstille", „Fingalshöhle" u. s. w., welche als Programm dienen konnten.

Schumann fuhr hier fort und, wie ebenbürtige Nachfolger zu thun pflegen, ging weiter, vervollständigte einige Versuche, wagte in gewissen Dingen mehr und gewann dieser Richtung ein ausgedehnteres Terrain. Er sprach der rein instrumentalen Musik ihre unmittelbare Wirkung nicht ab: er kannte die höheren Lichtregionen unseres Weltalls, zu welchen sie sich zu erheben vermag. Ihm war nicht verborgen, daß, wenn die Strophen der Poeten wie Luftgondeln die irdische Atmosphäre beschiffen, des Symphonisten Töne die Macht haben, zu den höchsten grenzen- und uferlosen Räumen, in den Schoß des Äthers emporzudringen — in Räume, in welchen gewöhnliche Lungen nicht zu athmen vermögen, weil sie ihnen die derberen Gasarten — gleichsam die Bilder und Worte — entziehen, welchen die anderen Künste ihren Sauerstoff entnehmen.

Daß Schumann die Instrumentalmusik nicht als Nachahmer Mendelssohn's, sondern mit ihm rivalisirend behandelte, ist ein Beweis dafür, wie tief er ihre magische Kraft in sich trug — diese Kraft, welche uns auf Flügeln des Gefühls höher als jede andere Inspiration zu tragen vermag und uns körperlosen Wesen gleich im Unendlichen ohne Ziel, ohne Subjekt und Objekt wogen läßt, als Wesen, die eben nur, weil sie sind, eine unaussprechliche Glückseligkeit empfinden, nur vermöge ihres Seins auf- und abschweben zwischen jenen Welten, welche wir mit den Namen Olymp, Tartarus, Elysium, Walhalla, Giall, Paradies, angelorum domicilium, Limbus, Eden, Empyreum belegen, in den Sphären eines in seiner Fülle rauschenden Lebens voll Genuß, Schmerz, Traum, Kampf, Erinnerung, Liebe, Verehrung, Hoffnung, Betrachtung, Anbetung. Dabei aber vergaß er nicht, daß der Kultus des Schönen sich nicht auf einen Ritus beschränkt, — daß nicht alle seinem Verständnis erschlossenen Seelen zum Erklimmen gewisser Gipfel vorbereitet sind, um dort ohne ein Gefühl des Schwindel das zu ihren Füßen sich entrollende Schauspiel zu umfassen, — daß nicht alle es wagen sobald nur die Anker gelichtet sind, sich auf das offene Meer der Unend-

lichkeit einzuschiffen, daß gar manche zu scheitern und unterzugehen Gefahr laufen, weil ihnen die Kraft fehlt sich über den Wogen der Töne und Klänge zu erhalten, — daß gewisse geistige Kapacitäten dem Schönen nur dann leidenschaftlich sich hingeben, wenn es sich an ihrem Horizont zeigt, — daß, wenn manche als irrende Ritter eines neuen mystischen Grals rastlos suchend die Spuren der Schönheit verfolgen, andere des Tempels nicht minder Würdige nur durch seine sichtbar geöffneten Pforten, durch seinen erleichterten Zugang zu ihm eintreten.

Und warum nicht ihnen entgegengehen, wie die Engel den Hirten, um ihnen die frohe Botschaft des Lichts in der Finsternis zu verkünden? Warum nicht sie leiten, wie der Stern den heiligen Königen den Weg zur Krippe gezeigt hat? Warum sollte die instrumentale Musik eines Leitsterns durchaus entbehren müssen? Warum sollte sie nicht zuweilen von einer bestimmten poetischen Grundlage Gebrauch machen? Warum sollte sie nicht die Stimmung, in welche sie den Zuhörer versetzen will, näher andeuten und bezeichnen? Warum sollte nicht deutlich gesagt werden, welches Bild, welche Gruppe, welche Landschaft dem Komponisten vorschwebte, welches Gefühl ihn beherrschte, als er sein Werk schuf? aus welchem Quell der Schmerz oder die Freude, die er in Tönen laut werden ließ, entsprang, ähnlich wie der Magier aus seinem Spiegel ebenso die geheimsten Gedanken des Schauenden, wie die entferntesten Gegenstände seiner Neugier widerstrahlen läßt? Schumann sagt in dieser Hinsicht sehr treffend:

„Man hat die Überschriften zu Musikstücken, die sich in neuerer Zeit vielfach zeigen, hie und da getadelt und gesagt: eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht; aber sie büßt dadurch ebensowenig ein und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Thun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in einer Überschrift zu enthüllen: warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.“[1])

1) Bd. III, S. 17.

„Das Ave Maria von Henselt giebt das Beispiel wie eine gut gewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Überschrift wird es von dem Musiker wie eine Etude von Cramer abgespielt werden. Bei einem Ave Maria denkt sich der Prosaischeste etwas und nimmt sich zusammen .... aber auf eine richtige Benennung seines Kindes hat der Musiker ebenso zu sehen, wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik ebenso verstimmen, eine treffende die Freude am Verständnis um vieles erhöhen."[1])

„Hat nicht Beethoven auf der Titel der C-dur-Ouverture sich des Ausdruckes: gedichtet von .... statt komponirt von .... bedient?"[2])

„Es giebt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß."[3])

Noch deutlicher spricht sich Schumann da aus, wo er sagt:

„Was überhaupt die schwierige Frage betrifft, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, so sehen wir hier Viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legen sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohr das Auge; und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun mit der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck wird die Komposition sein und, je phantastischer oder schärfer der Musiker aufpaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum konnte nicht einen Beethoven

---

1] Bd. III, S. 73. 2) Bd. III, S. 52. 3) Bd. IV, S. 43.

inmitten seiner Phantasie der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem großen Werke begeistern? Warum nicht einen Anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein, gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief? undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von diesem allem erzählt? Ja selbst kleinere, speciellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mitfortschwimmt, aufgedrungen: dies hätte dem kleinen Stück die Zartheit und Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstens während eines Schubert'schen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sehe, zur Antwort gab: wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnas mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen u. s. w. Merkwürdiger Weise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig."[1]) —

Das Programm ist das Medium, welches die Musik demjenigen Theil des Publikums, der aus Denk- und Thatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird, als sie es war. Bis jetzt ist sie ihnen fremd geblieben und, wenn sie gewissermaßen wegwerfend von ihr sprechen, so dürfen wir uns nicht darüber wundern, namentlich nicht, wenn wir bedenken, wie wenig sich bis jetzt die Musik um ihr eigenes Interesse bekümmert hat und daß sie

---

1) Bd. I, S. 142.

manches Jahrhundert hindurch einerseits nur eine Art sinnliches Vergnügen bot, für welches jene, die nicht Zeit hatten sich in ihm einzuleben, wenig Interesse fühlten, andererseits aber sich einer Gefühlsschwelgerei hingab, welche Menschen ohne Neigung für solche ebenfalls abstoßen mußte. Melodie und Rhythmus hatten sie auf dem Markt und im Salon zum Entzücken von Reich und Arm gemacht. Beide wollten sie zur Verschönerung ihrer Feste und Feierlichkeiten nicht entbehren. Aber gerade dadurch trat sie häufig in die Reihe der nur unterhaltenden Spiele und des müßigen Zeitvertreibs, was für gebildete Geister so reizlos ist wie Becherkünste. Denn hier gewahren sie nichts von der Erhabenheit der Ideen, nichts von der Bilderfülle, welche ihnen in den plastischen Künsten mit so reichem Stoff entgegentritt. Und was die großen und bedeutenden Kundgebungen der Musik betrifft, so traten sie entweder nur in einer für den Laien unverständlich bleibenden specifisch technischen Formgewandtheit auf oder sie wandten sich exklusiv an das Gefühl, dessen Saiten sie jedoch bei den Denkmenschen oft gelähmt, bei den Thatkräftigen oft zersprungen, bei beiden meist tonlos fanden.

Da nun die gebildetste und aufgeklärteste Schicht der Gesellschaft größtentheils Menschen umschließt, die den verschiedenen Arbeiten des Geistes oder den verschiedenen Formen eines thätigen Lebens sich widmen, wurde die Musik da, wo sie es am meisten sein sollte, am wenigsten verstanden. Die einzigen Formen, unter welchen sie bei diesem in vielen Beziehungen ausgewählten Publikum Eingang fand, waren diejenigen, welche sich der Poesie anschlossen, insbesondere die ihr vom Gottesdienst vorgeschriebenen, und nach weltlicher Richtung, die von dem Theater vertretenen. In der Kirche aber wurde sie durch die liturgische Unbeweglichkeit eines dem Bedürfnis des Geistes unentbehrlichen Momentes beraubt: der Bewegung, des Fortschrittes, des Unvorhergesehenen. Und auf dem Theater war sie so lange von literarischen früher oder später als werthlos zu bezeichnenden Produkten bedingt, daß sie noch zu dieser Stunde mit dem Vorurtheil, „ihr sei es nicht gegeben sich mit besseren zu verbinden“, bitter zu kämpfen hat und nur Ungläubigen begegnet, wenn sie von den Höhen der Poesie herab redet. Und doch wird sie eines Tages hier

ihren Sitz finden, sobald sie auf der Bühne, wie im Koncertsaal sich nur mit Werken, Ideen und Vorlagen beschäftigt, welche den hochgehenden Anforderungen der Gelehrten und Staatsmänner genügen und diese empfänglicher für den Inhalt ihrer Tongebilde machen.

Schumann suchte häufig in seinen Analysen den fehlenden Titel zu ersetzen, was ihm in einer um so trefflicheren Weise gelang, als die Aufgabe selbst eine undankbare zu nennen ist. Bei Stücken von kleiner Dimension, wie Hiller's Etuden oder von einer gewissen Gleichartigkeit, wie Moscheles' Kompositionen, ist sie schwierig und bei Werken von großer Tragweite sogar gefährlich und nicht wohl zu rathen. Aus dieser Titelbeigabe, sowie aus der geistreichen und stets gerechten Kritik der Überschriften und Devisen von Kompositionen, die er einer Prüfung unterzieht und bei denen er nie deren glückliche oder verfehlte Anwendung zu motiviren vergißt, konstatirt sich seine Vorliebe für Programme. Wie Beethoven schrieb er Ouverturen zu großen Tragödien, zu Schiller's „Braut von Messina“ und Shakespeare's „Julius Cäsar“. Die in einem Titel ausgesprochene kurz gefaßte Andeutung über den Charakter eines Tonstücks stand ihm näher, als die Idee eines so absoluten Programmes, wie es Mendelssohn in seiner „Meeresstille“ anwandte, wo er seinem musikalischen Stoff ein ganzes Gedicht zu Grunde legte. Dennoch war er bereit auf solche einzugehen. Er sagte:

„Die Idee, Gedichte selbständiger Musik unterzulegen, eine Reihe zu finden und sie artig zum Ganzen zu schlichten ist eine seltene und nachahmungswerthe.“[1])

„Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer als sie ist; gewiß, sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend Nachmittag und schematisire sein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus. Gewiß, sie irren: das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes und, schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich nur erst dann

1) Bd. II, S. 225.

glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben Händen getragen, wie die goldenen Eimer, von denen Goethe irgendwo spricht. Darum behaltet Euer Vorurtheil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers den Meister nicht entgelten!"

Wir verkennen keineswegs die Übelstände, welche mit den Vortheilen des Programmes Hand in Hand gehen, möge dasselbe aus vollständigen oder fragmentarischen Gedichten, aus mehr andeutender als ausgeführter Prosa, in einem Motto oder Epigraph, oder auch nur in einem Titel bestehen. Die Programme sind durch den Mißbrauch, welchen schlechter Geschmack mit ihnen getrieben, so oft lächerlich geworden, daß ihre Gegner ein leichtes Spiel haben, wenn sie auf unzählige Mißgriffe hinweisend ihre gänzliche Beseitigung beantragen. Wollte man aber alles verwerfen, was zum Mißbrauch Veranlassuug geben kann: müßte dann nicht mit der Musik selbst der Anfang gemacht werden? Denn durchschnittlich genommen bietet sie unendlich mehr Schlechtes als Gutes, mehr Albernes als Geistreiches, mehr Gehaltloses als Bedeutendes.

Schumann hatte, ehe er Musiker wurde, sich zu sehr im Reiche der Phantasie bewegt, zu oft mit den das Feuer und die Luft bevölkernden Geistern verkehrt und in zu vertrauter Bekanntschaft mit jenen seltsamen, anziehenden, unmöglichen Wesen gelebt, wie sie dem Gehirn eines Hoffmann und Jean Paul entspringen, um seine Kunst nicht mit fortzuziehen in diese Regionen, die vielleicht minder göttlich, aber mannigfacher, phantastischer und zauberischer sind, als die jenes abstrakten Gefühls, das mit Sturmeswehen, mit einem Lufthauch die schlummernden Wellen der Instrumentation in Bewegung setzt. Dabei aber befähigte ihn ein seltenes Gleichgewicht zwischen lebhaftem Enthusiasmus, feuriger Einbildungskraft und wohltemperirter Kritik, sich Rechenschaft darüber zu geben, welchen Antheil unsere verschiedenen Fähigkeiten an der Produktion von Werken dieser Art haben und er bemerkt sehr richtig:

„Auf welche Weise die Stücke entstanden sind, ob von innen nach außen oder umgekehrt, thut nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen es meistens selbst nicht.

Eins wird so, das andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Musik übrig, grübele man ja nicht und genieße."[1])

So, wie er oft seinen Klavierkompositionen ein Programm in Form eines Titels beigab, welcher auf das anmuthigste mit dem Charakter derselben übereinstimmte, brachte er gleicherweise bei einem anderen Theil seiner Werke Orchester und Gesang in eine innige Verbindung mit der Poesie, indem er Stoffe, welche diese schon verherrlicht hatte, ihr entnahm, so daß — abgesehen von seinen rein-instrumentalen Arbeiten, die obgleich nicht minder bedeutend, doch minder zahlreich sind — sich bei ihm deutlicher und beharrlicher als bei Mendelssohn und anderen Vorgängern das Bestreben kundgiebt, das durch die Musik selbst erregte Interesse zu erhöhen und es mit dem für schöne poetische Werke zu vereinigen.

Kein Autor vor ihm hatte eine so ansehnliche Reihe von Werken veröffentlicht, deren Programm mit ihrem Inhalt so vollkommen zusammentrifft. Er entlehnte der Poesie nur dann einen Titel, wenn sein Stück vom Geist derselben vollkommen durchdrungen war. So ergänzen seine „Kreisleriana", Op. 16, trefflich das Bild der phantastischen Romanfigur, welche Hoffmann mit seinem Kapellmeister Kreisler geschaffen hat und die uns gleich einem Freunde vertraut geworden ist. So scheinen die „Phantasiestücke", Op. 12 und 88, unter der ganz besonderen Luft erblüht, mit welcher Jean Paul's und Hoffmann's vereinter Hauch eine Atmosphäre um einen kleinen blauen Stern bilden könnte, auf welchem lasurne Berggipfel sich erheben, dessen Ströme von geschmolzenem Diamant fließen, dessen Blumen zu Frauengestalten werden und um welchen silberne und goldene Trabanten, gleich Jongleurbällen, schwirrend in die Runde tanzen und abwechselnd bald schillerndes prismatisches Sonnenlicht, bald heimlichen Mondenglanz, wie ihn glücklich Liebende wünschen, ausstrahlen. In den „Nachtstücken", Op. 30, schimmern mehr Eulenaugen als Sterne, wir sehen mehr Wetterleuchten als Glühwürmchen, hören mehr Fledermäuse und Windes-

---

1) Bd. III, S. 30.

geheul in zerfallenen Erkerfenstern als Seufzer der Liebe. Dürre Blätter streifen den Rasen, gleich Geistern, die aus ihren Ruhestätten aufgescheucht umhergetrieben werden — wirre Gestalten, welche das Dunkel verdichten und keinen Gedanken an laue Lüfte und heimlich geraubte Küsse aufkommen lassen.

In den „Kinderscenen“, Op. 15, dem „Album für die Jugend“, Op. 68, in den „Klavierstücken für große und kleine Kinder“, Op. 85, offenbart sich jene Anmuth, jene immer das Richtige treffende Naivetät, jener geistige Zug, der uns bei Kindern oft so eigenthümlich berührt und, während ihre Leichtgläubigkeit uns ein Lächeln entlockt, uns zugleich durch die Scharfsinnigkeit ihrer Fragen in Verlegenheit setzt — ein Zug, der auch bei den Kulturanfängen der Völker zu finden ist und jenen Ton phantasievoller Einfalt bildet, welcher die Lust am Wunderbaren weckt und einst Äsop's Fabeln, später den Gnomen- und Sylphenmärchen, den Erzählungen Perrault's („Blaubart“, „Rothkäppchen“) all' den Reiz verliehen hat, welcher noch heute das Entzücken der Jugend ist und zur Ährenlese ihrer schönsten Erinnerungen gehört. Mit welcher Feinheit läßt er hier die verschiedensten Jugendeindrücke aufeinander folgen! Wie harmonisch vertheilt er Licht und Schatten im Fortschreiten von Begebenheiten im äußeren Leben des Kindes zur Schilderung seiner Innerlichkeit! Und — um nur bei einem allgemein gekannten Werk einen Augenblick zu verweilen — wie glücklich ist die Aufeinanderfolge der Stücke! Glaubt man doch bei der Erzählung „von fremden Ländern und Menschen“ die aufhorchenden blonden Kinderköpfchen starr nach dem Munde des Erzählers gerichtet zu sehen, bis die „kuriose Geschichte“ ihre erregte Phantasie wieder in das umgebende Leben zurückführt, wo dann mit dem „Haschemann“ der Übergang zum Tummeln und Spielen gemacht wird. Da ist aber ein Kind, dessen Gedanken schon in die Ferne, nach dem Unmöglichen schweifen, das Freude auf Freude, Spiel auf Spiel häufen möchte. Dem „bittenden Kind“ antwortet man mit weisem sanftem Vorwurf: „Glückes genug!“

So müssen die kaum sich entfaltenden Seelen schon das schwere

Wort von der irdischen Unzulänglichkeit begreifen lernen, deren schmerzlichste Schwäche die Unmöglichkeit ist uns unaufhörlich am Born der Gefühlsseligkeit, an den Genüssen der Einbildung zu tränken. Doch dem innigen Sittenspruch folgt eine „wichtige Begebenheit“. Da wenden sich die jungen Gemüther aus beengenden Träumen, von dem Betrübtsein, das selbst der leiseste Vorwurf ihnen bringt, zu den wechselnden Vorfällen der Wirklichkeit, in denen wieder für einige der Hauptreiz darin liegt, daß sie zu schwärmerischem Nachsinnen anregend zu köstlichem Schwelgen, zu „Träumereien“ führen, denen man nirgends besser als „am Kamin“, an der prasselnden Flamme des Herdes nachhängen kann. Dort beginnen wieder wunderbare Geschichten voll merkwürdiger Vorfälle, wie der „Ritter vom Steckenpferd“, oder voll Grausens und überrieselnden Schauers, wenn sie „fast zu ernst“ werden oder „fürchten machen“. Nun aber senkt sich das friedlichste und liebenswürdigste der Gespenster, der Sandmann über die von wirren Bildern des Tages ermüdeten Augen des „einschlummernden Kindes“ und „der Dichter spricht“. Er spricht zu den Ruhenden und giebt seinen Segen all den kleinen Ereignissen des Tages, deren Bedeutung sein denkender Geist erhöht; denn im symbolischen Spiegel zeigen sie die großen Begebenheiten des reiferen Lebens, wie sie oft in derselben Folge von denselben Eindrücken angeregt erscheinen.

Es läßt sich feststellen, daß mit diesem letzten Zug fast alle Werke Schumann's schließen. Wir fühlen uns dann wie von der Weihe eines Dichterspruches ergriffen, wir fühlen, daß es der Dichter ist und gerade dieser und kein anderer, der sich noch zu uns gewendet und uns grüßend entlassen hat.

Die „Papillons“, Op. 2, „Intermezzo“, Op. 4, „Arabesken“, Op. 18, „Blumenstücke“, Op. 19, „Novelletten“, Op. 21, „Romanze“, Op. 28, „Bunte Blätter“, Op. 98, „Mährchenbilder“, Op. 99, erregen durch ihre Namen in der Phantasie Vorstellungen, welchen die musikalische Ausführung gänzlich entspricht. Es bestehen die feinsten Unterschiede zwischen dem ruhigen Glanz der Blume und dem um Rosenkelche flatternden

Schmetterling, zwischen dem gespannten Interesse erzählender Novelletten und dem wechselnden Entwinden und Umwinden glänzender, in unaufhörlichem Auseinanderstreben fortwährend sich wieder begegnender Arabesken, zwischen einer empfindsamen Romanze und den lustigen Einfällen eines Intermezzos — Unterschiede, welche allerdings nur einer gewissen Feinheit der Organisation deutlich erkennbar sind. Der Komponist aber, welcher jedem Stück einen so bezeichnenden Namen gab, daß er sich auf kein anderes anwenden läßt, zeigte dadurch, wie vollständig er die in ein Wort zusammengedrängte Bedeutung des Programms erfaßt hat.

Gleich den genannten Werken sind die „Bilder aus Osten“, Op. 66, und die „Waldscenen“, Op. 82, in ihrer auserlesenen Anmuth voll der seltensten Vorzüge. Sie verleihen der lokalen Färbung einen Reiz, den manche vergebens in der Nachbildung äußerer Formen suchen, anstatt seinem Geheimnis in der Divination des Gefühls nachzuspüren, welches jene Formen in dem menschlichen Herzen hervorruft. Beide letztgenannten Werke versetzen uns mit poetischer Treue in die Frische der nördlichen Waldluft oder auf den glühenden Boden des Orients. Wir erblicken den Goldstaub, der auf Naxos bei der Geburt des Weingottes erglänzte, oder den türkisfarbenen Himmel mit malvenröthlichen Wolken, unter welchem der thüringische Jäger dem edlen Waidwerk obliegt. Und während solche Gebilde den Augen der bewegten Seele vorschweben, glaubt sie zugleich Lerchengesang zu hören oder den leisen Tritt der Hirschkuh, die sich aus dem Dickicht hervorwagt, oder das flüsternde Rauschen jenes ägäischen Meeres, welches Athen und Jonien, diese beiden Stätten der Bildung und Eleganz, bespült. Und niemand wird den Lärm der Begleitung zur wilden Jagd mit dem Tosen verwechseln, welches den zur Zeit jenes Meer noch beherrschenden Muselmann von dem Herannahen eines Djinn benachrichtigt.

Die „Davidsbündlertänze“, Op. 6, und die „Ballscenen“, Op. 109, sind Staffeleigemälde, bei welchen vortrefflich die hunderterlei Züge von Koketterie, Vergnügen, Übermuth, Liebe, Verblendung, Taumel wiedergegeben sind, wie der Tanz sie anregt

und in unausgesetzter Wechselwirkung von Herz zu Herzen strömen läßt, bis er alles mit derselben elektrischen Kette des reizendsten Rausches umwindet. Der „Wiener Faschingsschwank", Op. 16, könnte als eine Illustration zu den burlesken Fahrten der Prinzessin Brambilla abenteuerlichen Angedenkens dienen: mit so ergötzlicher Schalkhaftigkeit und genialer Komik stellt er die Posse öffentlicher Lustbarkeiten dar. Der „Carnaval", Op. 9, zeigt eine bunte Maskerade von Künstlern, deren Gruppen so unmittelbar, so feurig und lebensvoll gehalten sind, daß sie durch frappante Wiedergabe der Physiognomie und durch Auffassung der Gebärden im lebhaftesten Momente zu den gelungensten, reichhaltigsten Werken des Autors, sowie dieses Genres überhaupt gezählt werden müssen. Die „Humoreske", Op. 20, ist mit ihren Schlauheiten und Spitzfindigkeiten ein so vollkommenes musikalisches Äquivalent zu dem, was die mit Spleen behafteten Engländer humour getauft haben, daß sie sich eben nur durch den Titel selbst charakterisiren und beschreiben läßt.

Die vollkommene Identität, welche Schumann zwischen den im Titel enthaltenen Ideen und ihrer musikalischen Färbung herstellt, ist nicht genug als Muster zu empfehlen. Ihm genügt nicht ein loser Zusammenhang zwischen Eigenthümlichkeiten gewisser Rhythmen und der Erinnerung an gewisse Gegenstände. Er behilft sich nicht mit einer Arpeggienbegleitung, um eine Barkarole, eine Undine oder ein Fischermädchen zu charakterisiren. In seinen Augen reicht das Tiktak der Räder nicht hin, um eine schöne Müllerin zu malen, und er hätte den »Bananier« gewiß ebensowenig erfunden, als die »Mazourka bleue«, die »Caprice savant« oder die »Polka étoile«. Er verwechselt nicht — wie so manche andere — die mögliche Verschmelzung besonderer uns von verschiedenen Sinnen zugeführter Eindrücke oder Erinnerungen an gänzlich ungleiche, aber ähnlich auf uns wirkende Dinge mit einer beliebigen Etikette, die man einem Werk aufklebt, ohne dabei höhere poetische Intentionen zu verfolgen, als etwa Gastwirthe und Kaufleute von ehemals, wenn sie in der Wahl eines „goldenen Engels" oder „weißen Löwen" für ihre Aushängeschilde schon einen sehr feinen Geschmack zu bewähren glaubten,

weil ja Löwen und Engel so oft in dichterischen Werken vorkommen, und, wenn sie gar eine Leinwandniederlage durch die Katze mit dem Knäuel oder einen Parfümerieladen durch ein Rosenkörbchen andeuteten, schon auf der höchsten Höhe ihres Pegasus standen — ein Gebaren, das sich unmöglich als Rechtfertigung für Bestehen und Annehmen eines Programms auf das musikalische Gebiet übertragen läßt, so wenig als sich ein Entlehnen von Vor- oder Zunamen gefeierter Personen oder berühmter Begebenheiten empfiehlt. Die Paganini-Galops taugen ebensowenig als Ourika-Handschuhe und Lind-Polkas riechen nicht so gut als Lind-Pomade! Niemand verkennt weniger als wir, daß es sowohl in der Gegenwart als in der Vergangenheit Berühmtheiten und Begebenheiten giebt und gegeben hat, welche nicht verfehlen können auf die dichterische Phantasie zu wirken. Wir erinnern nur daran, wie tief Napoleon's riesiger Schatten in Beethoven's Träume hineinragte! Mit den Tönen aber, zu welchen er ihn begeisterte, oder mit Schumann's Märschen aus dem Jahre 1849 lassen sich solche Eintagsfliegen nicht vergleichen. Sie erinnern im Gegentheil eher daran, daß an Triumphtagen im alten Rom vor den Augen des Triumphators die Parodie seines Glanzes aufgeführt werden durfte.

Es ist ebenso schwer solche zur Musik geeignete Programme aufzufinden, als Dichter zu sein. Wir unsererseits sind weit davon entfernt, den hohen Vorzug der Musik auch ohne jedes Programm leugnen zu wollen — einen Vorzug, welchen Goethe in den Worten aussprach: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt."

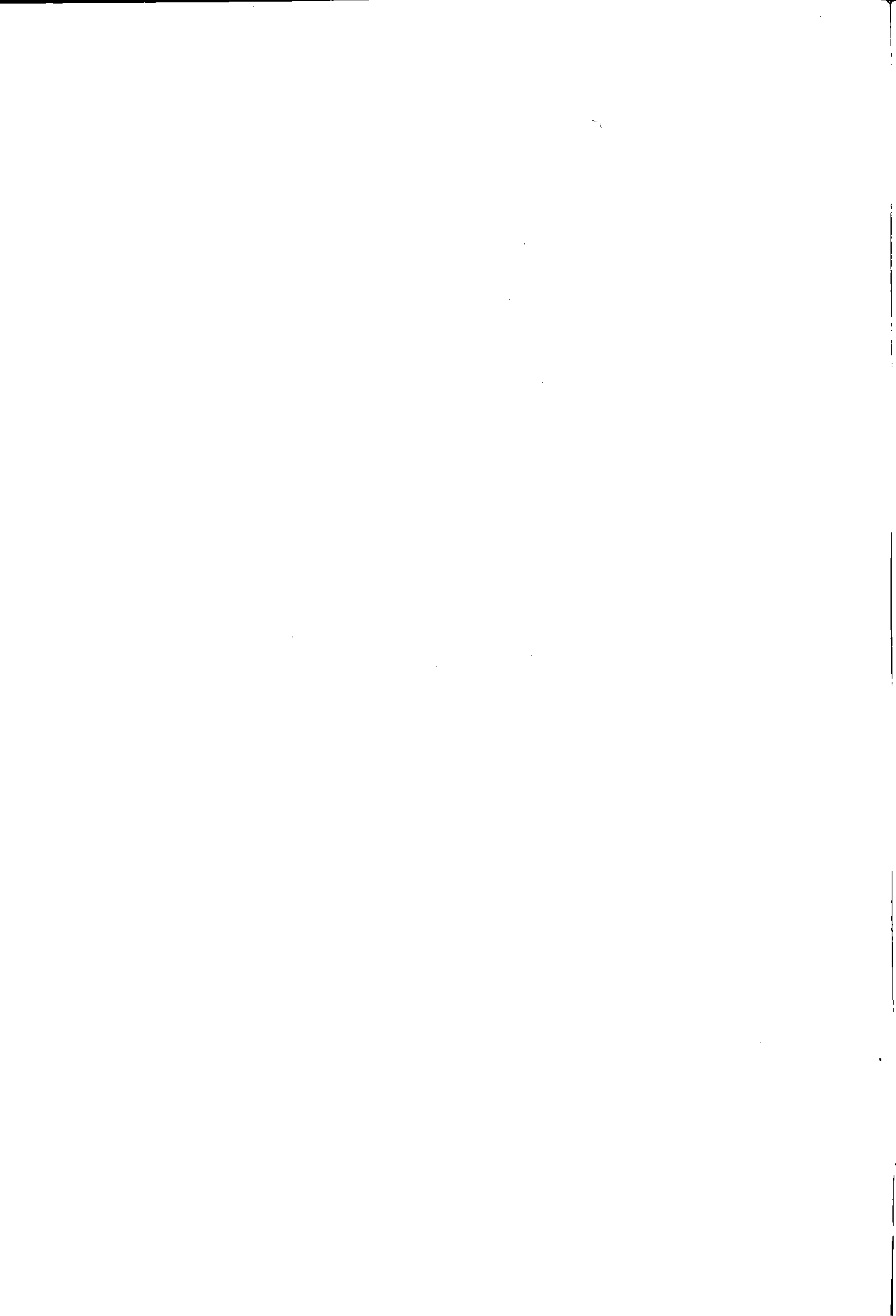
Wir scheuen uns aber nicht zu behaupten, daß zur Erfüllung aller Bedingungen eines Programms eine höhere geistige Bildung als zum Schaffen specifischer Musik erforderlich ist. Wohl kann der Instrumentalkomponist durch Erhabenheit des Gefühls und Gewalt der Formen höher als jeder andere und sogar zu einer Höhe hinaufsteigen, zu welcher kein Programm ihm zu folgen ver-

mag; die Aufgabe desjenigen jedoch, der sich an ein Programm bindet und somit selbst einen Vergleichungspunkt für sein Schaffen bietet, ist keine geringere. Während bei dem ersteren nur Inspiration und Formvollendung maßgebend sind, hat der zweite seine Erfindung fortwährend von Anfang an mit einem gegebenen Vorwurf in Einklang zu bringen — mit einem Sujet, das jedermann kennt und dessen konsequente Behandlung jedermann zu fordern berechtigt ist, dabei hat er die Vollkommenheit seiner Musik, welcher hier als solcher durchaus nichts nachgesehen, ja die im Gegentheil strenger beurtheilt wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Färbung des Stoffes zu halten, dessen plastischer Gestalt er wohl manchen Vortheil abgewinnen kann, doch nur, wenn er das in seiner Kunst leicht zu Reproducirende nicht mißbraucht und vor dem Schwierigen nicht zurückschreckt.

Wir glauben dem großen Musiker, der uns heute beschäftigte, kein seiner unwürdiges Lob zu spenden, wenn wir ihn als den Autor bezeichnen, der in seinen Klavierkompositionen die Bedeutung des Programms am vollständigsten erfaßt und für seine Anwendung die vorzüglichsten Beispiele gegeben hat. Es gelang ihm hier auf das bewundernswürdigste, die Wirkung musikalisch in uns hervorzurufen, welche die Realität eines Gegenstandes, dessen Vorstellung er durch seinen Titel vergegenwärtigt, auf uns gemacht haben würde. Indem er ihn von seiner poetischen Seite auffaßte, erfüllte er die wahrhafte Bestimmung des Programms. Denn wer möchte entscheiden, ob die „Kinderscenen“, das „Jugendalbum“ mit ihren kurzen, aber vollständig genügenden, künstlerisch vollendeten Stücken ebenso gewirkt haben würden, wenn sie mit dem veralteten Titel: „Bagatellen“ oder „Divertissements“ erschienen wären? Vielleicht hätten sich diese zahlreichen Blätter nicht dieselbe Frische auf die Dauer bewahrt, trotzdem ein jedes in engem Rahmen ein reizendes, den lieblichen Landschaften und Gruppen ähnliches Bild entfaltet, welche berühmte Maler oft in den Raum einer Visitenkarte zu drängen pflegen. In Verbindung mit einer den anmuthigsten Hintergrund gebenden Idee erscheint selbst das Kürzeste nicht zu kurz sobald der Geist die ganze innere Grazie des Gedankens erfaßt hat und nicht länger das Be-

dürfnis fühlt bei demselben zu verweilen. Man kann die Gewissenhaftigkeit nicht genug beachten, mit welcher dieser Meister immer das Versprochene leistet und, ohne jemals seinem im Kleinen wie im Großen so ausgeprägten Stil etwas zu vergeben, ohne auf Kosten des inneren musikalischen Werthes zu verfahren, ohne den künstlerischen Stoff zu zertrennen, zu verschleppen, nachzuzerren, immer die edelste und sympathischeste Seite seines Sujets herauszufinden gewußt hat.

Sicherlich würde sich dem Gesagten noch vieles hinzufügen lassen. In dieser Besprechung Schumann's und seiner bedeutenden Vorzüge jedoch, mußte aus den bereits angegebenen Gründen so manches übergangen werden. Andere werden in einer späteren Zeit es übernehmen müssen, die ihm schuldige Ehre und Anerkennung weiterhin auszusprechen; denn jetzt — 1855 — sind die Akten über ihn noch nicht als geschlossen anzusehen. Hoffen wir, daß der Stern seines Wirkens noch lange dem Erbleichen ferne steht — niemand wünscht dieses lebhafter und sehnlicher als wir!





Clara Schumann.

1855.*)

*) Geschrieben als Frau Schumann nach längerer Pause die Öffentlichkeit betrat und ihre Koncerttour mit Koncerten in Weimar begann. D. H.





Die Versuchung liegt nahe, die Natur im Spenden ihrer herrlichsten Wunder karg zu nennen. Wie selten erblicken wir in der Welt körperlicher Erscheinungen die ergreifendsten Schauspiele zu ihrer vollen Majestät oder zur vollen Anmuth entfaltet! Unvorhergesehen, in ungleichen Zeitabschnitten treten sie im Laufe der Jahrhunderte vor uns hin. Vom Erscheinen glänzender Kometen, von schauerlich mächtigen Ausbrüchen der Vulkane, vom plötzlichen Aufblühen der Aloë bis auf die von atmosphärischen Zufälligkeiten abhängigen Luftspiegelungen; erneuern sich diese Phänomene nur in weit auseinander liegenden Zeiträumen, wodurch sie von nur einer kleineren Zahl von Beobachtern gekannt werden, deren bevorzugtes Los anderen, die jene Naturbegebenheiten nur aus Büchern und vom Hörensagen kennen, als ein beneidenswerthes erscheint.

Diesen merkwürdigen Erscheinungen der physischen Natur an Seltenheit und Wunderbarem vergleichbar, dabei ergreifend für jene, welche die Tragweite und die Folgen eines solchen Zusammentreffens zu fassen und zu berechnen verstehen, ist in der Welt geistiger Erscheinungen das unauflösliche Band der Liebe, welches zwei auf gleich hoher Kulturstufe stehende, von gleich edlem Streben beseelte Wesen unter ihrem sanften und leichten Joche vereinigt. Das innige Verschmelzen zweier Existenzen, seien es große Charaktere, wie Agrippina und Germanicus, seien es feuer- und poesieerfüllte Herzen, wie Romeo und Julia, oder erhabene Geister, wie Héloïse und Abälard, gehört zu den Wundern und Legenden der Geschichte der Menschheit, die wir „Dichtungen des Schicksals“, „lebendige Oden der Natur“ nennen möchten.

Das Außerordentliche liegt hier nicht in der Einzelbedeutung weder des Mannes noch des Weibes. So vereinzelt und zerstreut wir auch große Männer in einer Epoche finden mögen, ist ihre Anzahl nichts desto weniger eine so beträchtliche, ihre Reihenfolge eine so ununterbrochene, daß die Geschichte eine Überfülle ihrer unvergeßlichen Namen aufzuweisen hat, ebenso wie wir auf manchem ihrer Blätter dem Andenken von Frauen begegnen, die wie berühmte Monarchen, Helden, Poeten, Gelehrte, Märtyrer leidenschaftlich geliebt, bewundert oder angebetet, der Unsterblichkeit theilhaftig wurden. Die denkwürdigsten Formen der im Manne und im Weibe begriffenen Thesis und Antithesis der menschlichen Natur stellen sich unserem Blick unaufhörlich in ihrer energischesten, schönsten, vollendetsten Formel dar. Aber die Synthesis, welche aus der Annäherung beider auf gleicher Höhe der Vollkommenheit stehenden Gegensätze hervorgeht, die harmonische Gleichheit, die gänzliche Vereinigung und vollständige Identificirung zweier Wesen, die in ihrer Organisation, in ihrer Gefühlsintensität, in ihren Formen des Geistes, in ihren Produkten der Phantasie und ihrer Richtung der Ideen verschieden sind und trotzdem von gleichem Instinkt getrieben nur in gleicher Luft athmen, in gleichem Elemente leben, von gleichem Stoff sich nähren, auf gleichem Wege wandeln und so vereint dasselbe Ziel erstreben, zu denselben Sternen emporschauen, dieselbe Erde lieben und nach demselben Himmel sich sehnen —: das gehört zu den größten Seltenheiten, zu den Erscheinungen, zu den Geschicken, welche zu lebenden Oden der Natur sich dichten.

Das äußerst Seltene derselben liegt in dem Zusammentreffen von Ort und Zeit, in der Übereinstimmung äußerer Verhältnisse, die solche gleichgeartete Wesen zusammenführt, sich kennen und so verstehen läßt, daß sie im gegenseitigen Durchdringen sich aneinanderketten und für immer vereinen. Was bei derartigen Verbindungen so äußerst selten zu finden ist, ist die Ausdauer der Kraft und der Zartheit, welche die Gefühls- und Denkweise so vornehm geformter Seelen immer in gleicher Stimmung erhält: denn das eine soll stark genug bleiben, um über das Gleiche zu bestimmen, das andere einsichtig genug, um in dieser Unterordnung sein Glück zu finden.

Hierin liegt die einzige Beziehung, das einzige Verhältnis zwischen Geist und Herz, durch welche die Dauer einer Verbindung möglich wird, in welcher der eine Theil sein Glück darein setzt, sich als Beschützer eines schwächeren Wesens geliebt zu sehen, der andere Theil dagegen in die Empfindung einer Liebe, welche Nachgiebigkeit als gebührenden Zoll fordert.

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre „erhabenen gleichen" Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben; und dieses Paar war bestimmt vielleicht das vortrefflichste Beispiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Beide übten die Kunst nach verschiedenen, aber gleich bedeutenden Richtungen aus; beide Musiker, wirkten sie schaffend und ausübend. Interpreten desselben poetischen Gefühls schauten und verkündeten sie dasselbe Vorbild des Schönen, waren sie von demselben Abscheu gegen Triviales in der Kunst, von derselben Ehrfurcht für gleiche Eigenschaften erfüllt. Hand in Hand gehend trugen sie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ernteten beide gleichen Beifall; denn ihn oder sie bewundern heißt beide bewundern, die in verschiedenen Zungen, aber im herrlichsten Einklang sangen.

Diese soeben ausgesprochene Ebenbürtigkeit der künstlerischen Verdienste dieser Beiden behaupten wir nicht auf das Gerathewohl hin. Wir lehnen im Voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Thätigkeit das Virtuosenthum, welches hier von der Frau repräsentirt ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Die in unseren Tagen seitens der denkenden Künstler laut gewordene Protestation gegen den Egoismus oder — besser gesagt — gegen die Bornirtheit des heutigen singenden und spielenden Virtuosenthums, welches gleich einem Schönredner ohne Verständnis dessen, was es sagt, nur Kunststücke ohne alle tiefere intellektuelle Grundlage bewundern läßt, verringert die Wichtigkeit durchaus nicht, welche in Sachen der Kunst der Virtuosität beizumessen ist. Ja diese Protestation wird zu einer ebenso abgeschmackten Übertreibung als der Mißbrauch selbst, wenn sie so weit geht, die poetische

Tragweite dieses Kunstzweiges zu verkennen, wenn sie ihm gleiches Anrecht im Gebiete der Kunst und seinen Rang in ihrem Pantheon streitig macht.

Nicht ein Auswuchs, sondern ein nothwendiges Element der Musik ist die Virtuosität.

Wer diesen berechtigten Anspruch der letzteren leugnen wollte, den müßten wir an das alte Gleichnis des Menenius Agrippa vom Magen und den empörten Gliedern des Körpers erinnern. Würde uns nicht die Sprache des ersten besten Komponistchens ebenso anmaßend als die jener Glieder erscheinen, wenn er von der problematischen Höhe seines Wirkens herab zum begeisterten Virtuosen sagte: „Du höchst unnützes Ding lebst nur auf Kosten unserer Erzeugnisse und maßest Dir frech die Ernte des Lohnes an, die unsere Verdienste und Anstrengungen zu beanspruchen haben?“ Abgesehen davon, daß öfters Neid und geheimer Groll nicht ohne Antheil an solchen Redensarten sind, kann doch der Virtuose seinerseits auch, wie der Magen in der Fabel, antworten: „Wenn Ihr Euch beklagt, daß ich nur kraft der Nahrung lebe, die Ihr mir zuführt, so sagt mir doch: was wäret denn Ihr ohne mich? Nur durch mich habt Ihr das Leben, werdet Ihr aus todter Masse lebendige Kunst — ohne mich bleibt Ihr unbrauchbare Dinge, stumpfe Glieder, unfähig Euren Willen zu zeigen, Eure Gefühle kund zu geben!“

Dieser Rangstreit kann nur durch die Erkenntnis entschieden werden, daß alle Glieder des musikalischen Organismus diesem zu seiner freien Entwickelung ebenso nothwendig sind als dem Menschen die des menschlichen Körpers, und daß die Virtuosität bei weitem mehr integrirender Bestandtheil der Musik ist als zum Beispiel die Kupferstechkunst für die Malerei oder die darstellende Kunst für das Drama: denn Malerei und Poesie können ohne die genannten Künste ihre Ansprüche auf Bewunderung für ihre Werke geltend machen, die der Ausführung ermangelnde Musik aber ist nur eine Übung des Verstandes, die wir Musiker durch die Gewohnheit, den Klang aus dem Anschauen seiner Zeichen zu vergleichen und zu errathen, schon vor dem Anhören beurtheilen können, die aber

ehe sie durch die Ausführung lebendig gemacht wird, zweck- und bedeutungslos bleibt. Ein dramatischer Dichter würde selbst ohne Aussicht, seine Produkte durch Darstellung auf der Bühne realisirt zu sehen, nicht aufhören zu schaffen; denn er ist sicher durch die bloße Lektüre seiner Werke auf verwandte Geister zu wirken. Schwerlich aber würde ein Musiker fortfahren, seine Partituren mit gänzlicher Verzichtleistung auf irgend eine Aufführung als sogenannte „Augenmusik" für die wenigen zu schreiben, die aus dem bloßen Ansehen den theoretischen oder scholastischen Werth solcher Arbeiten zu würdigen verstehen. Was die Tageshelle dem Gemälde — das ist die Aufführung dem Musikwerk! Jenes verkommt ungenossen in der Dunkelheit, dieses im Staub der Bibliotheken.

Da, wo die Verwirklichung des Ideals, wie in der Tonkunst, von dem Zusammenwirken des producirenden und des reproducirenden Künstlers erstrebt wird, können Unterscheidungen nur nach dem höheren oder tieferen Grade der aufrichtigen Hingabe des ausführenden Künstlers gemacht werden, und es beweisen ähnliche Streitigkeiten nur, daß eine Mehrzahl der Leistenden und der Beurtheilenden den Sinn gewisser Aufgaben gar nicht begreift. Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben, wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab: sie kann es im Glanz seiner Schönheit, seiner Frische, seiner Begeisterung wiedergeben, sie kann es ebenso verdrehen, verunschönen, entstellen. Niemand wird die Malerei eine knechtische, stoffliche Reproduktion der Natur nennen. In demselben Verhältnis, wie jene zu dieser, steht die Virtuosität zur producirenden Tonkunst. Und dieselbe Kluft, welche zwischen einer Landschaft, wie etwa der Tempelruine von Pästum von Calame[1]) und einer bloßen Ansicht liegt, trennt auch die Ausführungen eines und desselben Musikstückes durch zwei Künstler, von denen der eine Métier macht, während der andere Kunst schafft. Mag jener, um den inneren Sinn, die poetische Wirkung, die Lösung des im Modell verborgenen Räthsels wiederzugeben, noch so sorgfältig und ge-

---

1) Schletter'sche Sammlung in Leipzig, jetzt städtisches Museum.

wissenhaft die natürlichen Linien seines Gegenstandes nachahmen, so muß der Maler, wie der Virtuose seinen Vorwurf dennoch mit einem ungewöhnlichen Blick durchdringen, ihm seine geheime unbeschreibbare Harmonie ablauschen, ihn aus seinem besonderen Gesichtspunkt auffassen, ihm ein besonderes Licht, einen ideellen Rahmen abgewinnen und verleihen. Ohne diese Fähigkeit werden beide bei dem Beschauer, wie bei dem Hörer nie die innerste und besondere Bewegung, wie sie der Schöpfer des Originalwerkes beabsichtigt hat, fühlbar machen. Der Sänger, welcher den durch das Wort bestimmten Ausdruck wiederzugeben hat, darf das menschliche Wort so wenig, wie der Portraitmaler den physiognomischen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Um ihrer Interpretation das Siegel geistiger Wahrheit aufdrücken zu können, haben sich beide mit dem Charakter der Person, des Wortes, das sie vergegenwärtigen sollen, zu identificiren. Das wäre ein schlechter oder gar kein Künstler, der mit verständnisloser Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgte, ohne diese auch mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpften Leben zu durchdringen!

Die Virtuosität ist so wenig, wie die Malerei den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk erheben kann. Sie ist kein Akt leerer Receptivität — sie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach. Im Gegentheil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare lebende Welt.

Demzufolge hängt ihr Werth ganz wie der einer Komposition von der Gefühlsbildung des Künstlers und der ihm verliehenen Gabe ab, der Intensität eines Gefühls auch die entsprechende, anderen faßlich sich mittheilende Form zu finden. Ohne diese lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welche einzig und allein die Formen des Schönen diktirt und den Willen verleiht sie ausschließlich zu produciren, sind beide, die Komposition wie die Virtuosität, nur ein sinnreicher

Kopf- oder Fingermechanismus, eine geistlose Fertigkeit oder eine Berechnung.

Wenn zwei Poeten ihren Gedanken in verschiedenen Idiomen Ausdruck geben, so kann das kein Grund sein, den einen über den anderen setzen zu wollen. Mag dieser seiner Idee die Kraft einhauchen, welche aus dem harmonischen Aufbau der Quadern zu uns spricht, mag jener sie in klingende Strophen oder in lebendig bewegte Farben oder Töne kleiden —: alle sind mit gleichem Recht Poeten, seien ihre Werke mit einem Material geschrieben, das den Raum ausfüllt und Jahrhunderte überdauert, oder mögen sie nur in der Zeit leben und vergehen, welcher sie angehören.

Alle Künste entspringen gleicher Quelle.

Der Sinn, die Idee, nicht die Manier des Ausgesprochenen entscheidet über den Vorrang in der Hierarchie des Schönen.

Die Künste sind eine Inkarnation des dem Gefühl geoffenbarten Schönen, inkarnirt in einer dem Gefühl und der Idee adäquaten Form. Durch Natur und Geburt sind sie gleich und der Vorzug von Künstlern unter einander kann nur in einem höheren Grade wirklicher künstlerischer Gesinnung und Befähigung, in einem höheren Verständnis des Schönen und in einer größeren Einheit zwischen Gedanken und Form ihrer Werke bestehen.

Die Ansicht, welche den geistigen Werth der Kunst nach irgend einem materiellen Verhältnis, sei es nach Ausdehnung in Raum oder Zeit oder nach der Schwierigkeit des angewandten Stoffes oder nach der Vielfältigkeit der gebrauchten Mittel oder nach der von ihnen geforderten Kombination und mechanischen Fertigkeit beurtheilen wollte, wäre eine höchst materialistische, welche sich unter Künstlern, die des Wesens der Künste sich bewußt sind, schwerlich behaupten könnte.

Die eine Kunst „Produkt des Gedankens“ und die andere „Produkt einer mechanischen Fertigkeit“ nennen zu wollen ist gleich absurd. Denn es ist nicht gesagt, daß der Schaffende stets vortrefflich schafft. Der Komponist kann ebenfalls geistlos, unbekümmert um das Warum zu Werke gehen und einem Maurer gleich nach der gezogenen Regelschnur arbeiten. Der Virtuos, obwohl

seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches jener seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und in Folge dessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, muß ebenso sehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend wie die Gegenwart sein, die des anderen durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausenden Stand halten: die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott und seine erleuchtende und befruchtende Sonne und zu gleicher Zeit der erlösende Gott ist, der das Übel, die Schlange, besiegt, wie der griechische Mythus es sinnreich symbolisirte, als er das Leben, das Gute, das Schöne durch Phöbus, den pythischen Apollo und den Apollo Musagetes in einer Person identificirte. —

Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentirenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin: beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend und in Regionen lebend, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr empordringen können. Beide Poeten durch das Gefühl, beide eifrige Pfleger ihres Kultus der Kunst, strenge Hüter seiner Reinheit, subtile Ausleger der Mysterien seines Ritus; beide hochstrebenden Herzens, die glühenden Seelen angeweht von göttlichem Hauche, mit fleckenlosem Adel und einem ihrem Geistesrang angemessenen Stolz, mit einem diesem Adel und Stolz entsprechenden persönlichen Charakter fühlten sie sich im glänzendsten Moment jugendlichen Entfaltens, in der ersten Blüthe des Strebens voll ekstatischer Gluth und enthusiastischen Träumens zu einander hingezogen und gegenseitig sah eines in dem anderen das sympathischeste, geliebteste, erhabenste Ebenbild des Gottes der Kunst, vor dem in gleich inbrünstiger Verehrung beide sich neigten.

Robert und Clara Schumann reihen sich in den Sagen

der Kunst den glänzenden Beispielen von dem schönen Walten der Natur ein, welches diese beiden Künstler und Liebenden, die auf Erden nur in und durch sich glücklich werden konnten, nicht durch Zeit und Raum trennte, sondern ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterlande das Leben gab, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einen Strom vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden Beider Gedächtnis in keiner Beziehung trennen und ihre Namen nicht vereinzelt nennen können, die Zukunft wird mit einem goldenen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie auch ein berühmter Bildner[1]) unserer Zeit die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt hat.

Aber ach! nur der Vorzüge des einen wird die Nachwelt froh werden, die des anderen wird sie nur aus Zeugnissen der Zeitgenossen ermessen können. Robert's Werke werden ihr bleiben — Clara's Talent dagegen blüht nur für ihre Zeit! Ist das nicht eine um so näher liegende Veranlassung, der großen Künstlerin den Tribut unserer Huldigung, unserer Bewunderung und Sympathie zu zollen? der edlen Frau, die geweiht ist von der Feuertaufe der heiligsten Gluthen — von den Gluthen der Kunst und der sie seit früher Jugend umlodernden Poesie, der Liebe, deren edelste Empfindungen in ihr lebten, der thatkräftig beseelenden Tugend und zuletzt ... des Unglücks, der Schmerzen? Um diese seltene hohe Individualität zu charakterisiren, möchten schwerlich bessere Worte zu finden sein als die, mit welchen ihr nachmaliger Gatte, über ihr erstes Auftreten in Leipzig als Redakteur seiner „Zeitschrift für Musik" Bericht erstattend, dieselbe bezeichnete: „Andere dichten ... sie ist selbst eine Dichtung." Und wer heute diesem Wort eine Fortsetzung hinzufügen möchte, könnte wohl sagen: „Wenn auch viele mehr Lärm machen, wenige geben so viel Musik."

Leider sehen wir in unseren Tagen nur zu oft Eltern, die gestützt auf einige glänzende Beispiele und aus Motiven, welche durch-

---

1) Rietschel.

aus nichts mit der Liebe zum Schönen gemein haben, ihre Kinder, so-bald dieselben nur einen Funken von Talent verrathen und ihnen selbst aus der geringsten Aussicht auf eine zu erlangende Fertigkeit die geringste Hoffnung auf Gewinn möglich scheint, durch vorzugsweise mechanische Studien abnutzen und erschöpfen. Sie verlegen sich auf das Erzielen einer unfruchtbaren Virtuosität, eines größtentheils geistlosen, oft unsinnigen Vortrags von Meisterwerken, die durch leeres Abdreschen nicht begriffen werden, oder auf mittelmäßige Produkte, die durch momentanen Erfolg nicht an Werth gewinnen. Diese Zöglinge bleiben jeder anderen geistigen Entwickelung gänzlich fremd und laufen, falls sie nicht besonders hervorragend begabt sind, Gefahr in einer ganz materiellen Sonderfähigkeit zu verwildern. Clara Wieck gehört zu den wenigen, die aus einer durch praktische Erlernung eines Instrumentes fast gänzlich absorbirten Erziehung ungefährdet hervorgingen. Sie übte seit ihrer frühesten Jugend so lange und oft länger, als die physischen Kräfte ausreichten. Da sie aber unter der Schaar der Berufenen eine Auserwählte war, erreichte ihr Gefühl, ohne im trockenen Mühen nach Fertigkeit sich abzustumpfen oder durch den zu langen Aufenthalt in der luftdünnen Atmosphäre der Kunst, ähnlich wie Blumen am Strahl einer zu südlichen Sonne, schon vor ihrem Erblühen zu vergehen, trotz aller dieser Gefahren eine frühzeitige Kraft, was bei einer weiblichen Organisation als ein doppelt günstiger Fall anzusehen ist.

Anfangs kostete es ihr viele Mühe sich zu anhaltender Arbeit zu zwingen, die ihr — wie wohl allen Künstlernaturen — widerstrebte; denn nothwendig sind diese mit einer zerstreuten Imagination und einem lässigen, träumerischen, das Empfangene nur langsam in sich reifen lassenden Geiste behaftet. Sie hatte eine Zeit lang muthig zur Vermeidung harter Vorwürfe zu kämpfen, die solche zarte, erregbare, stolze und in sich gekehrte, die geheimnisvollen Geburtswehen einer schönen Zukunft in sich tragende Wesen doppelt empfindlich berühren. Man erzählt, daß die junge Künstlerin, der man in jenen Jahren so wenig Muße zu dem holden Durcheinander von Spiel und Erholung ließ — in dieser Zeit der vornehmste Reiz des Lebens —, eine Vor-

liebe für kleine Katzen empfand und keine größere Freude kannte, als mehrere zu besitzen und ihnen jeden freien Augenblick zu widmen, ja so vernarrt in diese Lieblinge war, daß gutmüthige Freunde manchmal die Wachsamkeit ihres Schultyrannen täuschten und ihr zu einigen freien Augenblicken verhalfen, um hinter seinem Rücken die schnurrenden kleinen Günstlinge auf den Schoß nehmen und streicheln zu können. Kam er wieder, dann setzte sie mit frischem Gleichmuth ihre Skalen fort, ohne über die von den Liebkosungen der kleinen Kameraden dann und wann blutenden Finger einen Klagelaut zu verlieren.

Durch vieles Spielen — oder vielmehr trotz des vielen Spielens erwuchs ihr zuletzt statt Überdruß, wie man glauben möchte, das innere Verständnis dessen, was sie spielte. Ohne Zweifel begriff sie die Musik anders, als man es ihr zu lehren suchte, und d a s rettete sie! Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen. Bald bedurfte es nicht mehr der Gegenwart eines Meisters, um sie zum Studium anzuhalten. Sie hatte die goldene Pforte ewiger Träume aufgefunden und tauchte mit immer wachsendem Entzücken in das Element, dessen hohe Reize ihr bekannt geworden waren. Sie drang dabei mehr und mehr nach dem Äquator hin, wo man inmitten der Flammen der Kunst athmet, — in einem Alter, welches sonst wenig dazu geeignet ist sich diesen Flammen zu nähern, ohne von ihnen verzehrt zu werden. Die seltene Energie ihrer Konstitution, die seitdem trotz so mannigfacher Prüfung, Anstrengung und Aufopferung, trotz ununterbrochener Sorgen ausgedauert hat, erlaubte ihr damals schon, ohne Nachtheil für ihre Gesundheit anhaltend und immer länger in glühenden Zonen der Seele zu leben. So wuchs sie auf im Lande des Ideals, nach welchem jugendliche Geister träumerische Ausflüge unternehmen, ohne daß ihre mit jenen Sphären unbekannte Umgebung die feinen, aber sicheren Zeichen ahnte, an welchen die Wanderer jenes Wunderlandes erkennbar sind. Dort ward ihr in der Stille eifrigen Sinnens jene höchste Weisheit durch Intuition zu theil, die dem Künstler plötzlich erschließt, was man ihm vergeblich nach Schulvorschriften zu lehren sucht.

Als wir Clara Wieck vor siebzehn Jahren in Wien hörten[1]), zog sie die Zuhörer mit sich fort in ihre poetische Welt, zu der sie in einem von Lichtfunken gezogenen und von kleinen zierlichen, prismatischen, aber nervig schwungvollen Flügeln gehobenen Wunderwagen emporschwebte. Die Poeten erkannten in dieser anmuthigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes, auf gleichen Ufern erzogen und von demselben Blüthenstaub genährt — sie streuten vor ihr Perlen und Gesänge und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der mit schweifendem geistvollem Blick umherschauend seltsam lächelnd einer schweigenden Najade glich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlt. Bei ihrem Vortrag der Fmoll-Sonate von Beethoven glaubten alle Zuhörer, was Grillparzer erzählte:

„Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
In fest verwahrtem, demanthartem Schrein
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab, —
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß
Und seine Zauber schlafen, wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberuf'nen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
Senkt sie die weißen Finger in die Fluth
Und faßt und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel.
Auf springt sie — auf — mit höher'n Herzensschlägen:
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmuthreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt."

Welche andere Leidenschaft als die Liebe konnte einen auf den Gipfeln musikalischen Gefühls und Gedankens so heimisch eingebürgerten Genius auf diese Erde zurückführen? Und für wen konnte sie eine ihrer selbst, ihrer Träume und Ahnungen würdige Liebe empfinden als für einen Künstler gleich ihr, der schweigend,

1) 1838.

in sich gekehrt, sinnend wie sie die Bahnen des Ideals wandelte, dessen balsamische Haine er gewohnt war zu durchirren, um die ihm dort geoffenbarten Wunder in der Sprache der Töne zu erzählen? Zwei in ihrer Wesenheit so vollkommen gleiche Seelen mußten beim ersten Begegnen vor einander knieen, wie die Chronik vom ersten Zusammentreffen Mariens von Burgund mit Maximilian von Österreich erzählt und die Worte hinzusetzt: »tant emerveillés furent ils de leur moult grande beauté et gentillesse mutuelle«. — Und riefen nicht, wie jenes königliche Liebespaar, nach der ersten bewundernden Betäubung auch unsere Künstler in ihrem Innern aus: „Ach, wie schön!“ Und mußten sie nicht, sich versenkend in den Einklang ihrer beiden Wesen, sich gegenseitig einander widmen und opfern? Ihre Geschicke erfüllten sich in dieser unter dem Segensstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend!“

Schon 1837 bezeichneten wir in der pariser »Gazette musicale« Robert Schumann als eine jener Individualitäten, die ihren Namen mit scharfem Grabstichel in die Blätter der Geschichte schreiben, als einen Mann, dessen Werke die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen, deren Zustimmung, um länger als sie zu leben, sie nicht bedurften, auf sich ziehen müßten, als einen Autor, der durch das tiefe Gepräge seines Charakters, abgesehen von dem Grade der Sympathie, die ihm zu theil werden möchte, sich Achtung erzwingen würde. Damals konnten wir dieses nur mit einem ahnenden Blick in eine Zukunft aussprechen, die nun unsere Erwartungen verwirklicht und ihm einen entschieden hervorragenden Platz unter den lebenden Komponisten angewiesen hat. Wir erwähnen hier sein hohes Verdienst nur, um anzudeuten, daß der Mann, den man unstreitig als denjenigen der jetzigen Komponisten bezeichnen kann, welcher am meisten Musik denkt, unvermeidlich auf eine mit gleichem Hang von Geburt begabte Virtuosin einen großen Einfluß auszuüben berufen war. Da die relative Gleichheit der beiden Künstler eine positive Superiorität des Mannes über die Frau nicht ausschloß, mußte die unausgesetzte Berührung mit einer so erhöhten und imponirenden Geisteskraft, die so eingenommen für das eigene Ideal, so

umringt von den eigenen Visionen war, wie Robert Schumann, das unverlöschliche Gepräge seines Profils auf Clara's Talent werfen. Und in der That war Fräulein Wieck noch weit von dem entfernt, was Frau Schumann geworden ist. —

Jene lebte in einer noch durchsichtigen, von den frischen Lüften des Lebensmorgens durchhauchten Atmosphäre. Tauchten hie und da Flammen auf, so glichen sie wie rosig bengalisches Feuer nur einem Erröthen auf jugendlichen Mädchenwangen. Die Reinheit ihres Spiels schloß ein gleichsam unwillkürliches Schillern nicht aus, das man für eine sich selbst unbewußte Koketterie halten mochte. Neckische, sorglose Laune war ihr nicht fremd. Sie entfaltete ihre Grazie in scheinbar nachlässigem Sichgehenlassen. Man sah, die Phantasie der jungen Künstlerin erging sich hoch, hoch da oben, mehr aus innerlich gebieterischem Hang, als aus selbstbewußter Leidenschaft und der Entschiedenheit des Willens. Unstät und unbedacht folgte sie ihren Neigungen selbst auf holdverwirrte Pfade, blickte mit Wohlgefallen nach jeder Blume, jedem Stern, auch wenn sie nur schlichten Duft und bleichen Glanz in sich trugen. Von dem sie umwallenden Silberschleier wußte sie mit der lieblichsten Anmuth eine mit Flitter gestickte Stelle über jeden Gegenstand zu werfen, der verschönert werden oder funkeln sollte. Die rhythmische Betonung traf sie mehr, als sie dieselbe bestimmte. Die Bewegung ihres Spiels hing vom Einfluß der Stunde, des Tages, von Sonnenglanz und Gemüthsruhe ab. Der melodische Gesang blieb sich nicht immer gleich; er trat bald nebelhaft und bleich wie die schönen Züge einer Walküre auf grauer Wolke hervor, bald glänzend entgegenkommend wie ein das Tamburin schwingendes Zigeunerkind.

Alles das war unwillkürlich, plötzlich, entzückend, so daß selbst die Unvollkommenheiten des jungen Wesens durch diese Absichtslosigkeit und Naivetät, durch den sichtbaren Mangel aller Vor- und Nachgedanken, durch einen Zauberbann in eigenen Reizen, durch ein keusches Gefallen an der eigenen Schönheit, durch dieses unschuldige Entfalten aller Vorzüge, durch die Wahrheit dieser poesieschwärmenden Einfachheit, die keine Ahnung hatte, daß sie

selbst Poesie war, — durch alles das fast anziehender wurden als durch ihre ernsteren und gediegeneren Eigenschaften.

Frau Schumann spielte seit einer Reihe von Jahren nur von Zeit zu Zeit öffentlich. Das Geschick veranlaßte sie in der letzten Zeit zu neuen Koncertreisen und sie kehrte ihre besondere Aufmerksamkeit aufs neue der Virtuosität zu. Da Weimar eine der ersten Städte war, die ihr Reiseplan umfaßte, hatten wir in mehreren Tagen, welche der edle Gast unter uns weilte, Gelegenheit die bedeutsame Entwickelung, welche ihr Talent seitdem gewonnen, zu ermessen. Aus der lieblichen Spielgenossin der Musen ist eine weihevolle, pflichtgetreue und strenge Priesterin geworden. Dem feuchten Jugendglanz der Augen ist der starrende angstdurchschauerte Blick gefolgt. Die sonst so leicht in das Haar geflochtene Blumenkrone verbirgt jetzt kaum die sengenden Narben, die der heilige Reif tief in die Stirne gedrückt. Wenn unter ihren Fingern die Saiten ertönen, scheint mysteriöses Licht ihnen zu entfliehen. Nicht mehr jene auflodernden Lichtwellen, deren Strahl das Haar erzittern, das Herz erbeben macht, umkreisen sie: alle Wärme ist in eine Gluth zusammengedrängt, deren Brennpunkt nur die Hierophanten der Kunst kennen, dem nur sie allein sich nähern dürfen, um den elektrischen Strom göttlichen Feuers zu fühlen, das ohne Fackel, ohne Strahl, ohne Flamme um so unauslöschlicher brennt. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisirt jeden Ton dieser sanften, leidenden Sibylle, die, Himmelslüfte athmend, mit der Erde nur noch durch ihre Thränen verbunden bleibt[1]).

Selten wird wieder eine Frau wie sie ihr ganzes inneres Leben in die Kunst versetzen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Stufenweise gelangte sie zu dem verinnerlichten Leben jener in einigen phantastischen Erzählungen geschilderten Meister, denen die Wichtigkeit des ganzen Erdenrundes und ihr Interesse an demselben so vollständig in der Kunstsphäre aufgegangen war, daß ihnen die

1) Als Liszt diese Charakteristik schrieb, stand Frau Schumann bereits unter dem Einfluß ihres schweren Geschickes. Wohl lebte noch Robert Schumann, aber tiefe Melancholie umspann seinen Geist und zog ihn mehr in Nacht und Dunkelheit. D. H.

Wirklichkeit zum Traume, zur unvermeidlichen aber lästigen Unterbrechung ihres Lebens wurde, das in den Augen der Menge ein verträumtes schien, ihnen selbst, aber als einzig wahre Realität galt. Sieht man doch leicht, wie sie nur wacht, so lange sie Musik hört oder selbst musicirt, wie beim Verklingen der letzten Töne ihre Seele gleich dem Blumenkelche beim letzten Sonnenstrahl sich schließt und dem neuen geistigen Tag nur dann sich wieder öffnet, wenn die Flügel der Harmonie sie emportragen. Für ihre gesteigerte Empfindsamkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine gebrochene Sympathie, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhythmus eine geschmähte Großthat, die ihr empörtes Innere wie ebenso viele Kränkungen empfinden müßte.

Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns. Sie unterhält uns als Dichterin weder von irdischer Leidenschaft und stürmischem Kampf menschlicher Geschicke noch überzeugt sie uns durch die Kühnheit ihrer Anreden und noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glaubens- und ehrfurchtsvolle Geweihte des delphischen Gottes, dient sie mit schauernder Gewissenstreue seinem Kultus. Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Silbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl. Die Orakel als unbestechliche Vermittlerin und treue Auslegerin zu verkünden, entsagt sie den eigenen Eingebungen. Keinen dunklen Passus wird sie nach individueller Neigung erklären — für sie ist in den heiligen Büchern, deren einzelne Blätter nach strenger Prüfung ihrer Echtheit als würdig aufgenommen wurden, nichts groß, nichts klein, sondern heilig ist alles und soll frei von Zweifeln mit frommer Verehrung aufgenommen werden. Und so sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objektiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird niemand ihr den Vorrang in der ergreifenden Wahrheit abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständnis geheiligten Meister vorträgt.

Unter den Momenten lebhafter Bewunderung, die wir ihr verdanken, führen wir nur einen an, weil wir gerade an diesem die in ihrem Talent vorgegangene Umwandlung, welche sich seit jener Zeit vollzogen, als Grillparzer in ihren Händen den Schlüssel erkannte — mit dem jedoch ihre jugendlichen Finger damals noch nicht alle die geheimen Fächer des Schreins zu öffnen vermochten —, am deutlichsten wahrnehmen. Seit Jahren konnten wir uns kaum mehr zum Anhören der Fmoll-Sonate von Beethoven zwingen: so sehr hatte die Mittelmäßigkeit durch ein kaltes geistloses Ableiern dieses Werkes unser Ohr ermüdet und geärgert. Als wir sie jedoch von Clara Schumann ohnlängst vortragen hörten, ergriff uns innerlichstes „geistiges Behagen." Uns war zu Muthe wie etwa einem Maler, der ein erhabenes Original wieder auffindet, von dem ihn seit langer, langer Zeit nur fade entstellende Kopien verfolgten.

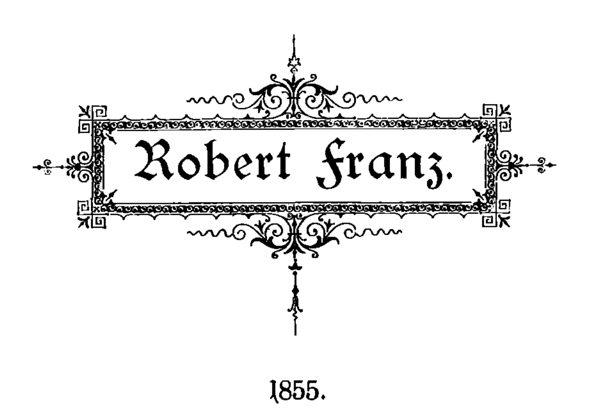
Denn was kann uns das Sublime bitterer vergällen, als seine lächerliche Nachahmung?

Es sind schon öfter Bemerkungen über die Gewissenhaftigkeit gemacht worden, mit welcher Frau Schumann ihr öffentliches Auftreten vorbereitet: wie sie die Tastatur durchspürt, wie sie jeden Ton prüft, dessen wenn auch richtiger Klang doch die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergiebt, wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das geringste zu hoch oder zu niedrig sei; wie sie nicht allein wie ein Ritter, der vor dem Turnier sein Roß tummelt, lange Stunden auf dem Piano, das sie spielen soll, übt, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern wo möglich in dem betreffenden Lokale selbst ihre Übungen macht, nur um abzulauschen, wie in dessen Akustik jeder Akkord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonfluthen wirkt. Wir können darin nur eine Nothwendigkeit ihres Wesens, eine Konsequenz ihrer Methode, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe erblicken. Sie erlaubten ihr nicht, ihrer von der Gunst des Augenblickes und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen; sie überzeugten sie vielmehr, daß, um der Würde

der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, mit derselben Weihe schreiten muß.

So fanden wir die ehemals meist melancholische, aber doch oft heitere und immer reizvolle Fee zur gewissenhaften Dienerin eines Altars geworden, die mehr von Gottesfurcht als Gottestrunkenheit beseelt erscheint. Als Talma in Erfurt die größten Könige in ihren besten Momenten darstellte, sah er ein Parterre von Königen vor sich. Auch für Clara Schumann bedürfte es ein Publikum von Majestäten der Kunst, wenn das heimlich ringende Feuer ihrer Seele alle Zuhörer so ergreifen sollte, wie es ihre eigene Brust erbeben macht. Von allen aber wird sie immer bewundert werden, da sie in der That in jeder Hinsicht makellos und durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und asketische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt ist, die sie gewissermaßen als unfehlbar stempelt.

Clara Schumann ist keine Pianistin und Koncertgeberin im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ihr Talent erscheint uns gleichsam als eine Personificirung des weltlichen Oratoriums: eine Peri, die sich nach ihrem Paradiese sehnt in fortwährend mystischer Beschauung des Erhabenen, des Schönen, des Ideals.



1855.



I.

Interdum vulgus rectum videt; est, ubi peccat.
Si veteres ita miratur laudatque poetas,
Ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepidove putetur, sed quia nuper,
Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci. 1)

Epist. II, 1.



So spricht Horaz. Er zeigt uns, daß die in unseren Tagen so gebräuchliche Methode, die Lebenden durch die Todten abzuthun, nicht erst von gestern datirt. Allerdings sind wir im Fortschritt begriffen; denn wenn ein Autor zur Zeit des römischen Dichters erst nach den üblichen „hundert Jahren für klassisch und vortrefflich gehalten wurde", so reicht bei uns — manchmal wenigstens — doch das einfache Hinübergehen in ein besseres Jenseits hin, um ihn alsbald, den römischen Cäsaren gleich, unter die Gottheiten der Tempel zu erheben. —

---

1) Manchmal erkennt das Volk das Rechte; doch fehlt es manchmal.
Wenn es die älteren Dichter allein lobpreist und bewundert,
Gar nichts über sie stellt, noch vergleichbar erachtet, so irrt es.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Arg ist's, daß man ein Werk bloß darum, weil es noch neu ist,
Nicht weil's plump und ohne Geschmack, mißachtet, für alles
Nachsicht nicht, nein, Ehre sogar und Preise beansprucht.

(Döberlein.)

Weit davon entfernt, für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein ihrem Verdienst gemäßes ungeschmälertes Bürgerrecht auf dem Gebiete der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anatheme, welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volksrache überweisen, bloß darum überweisen, weil sie es anders machen als die früheren Meister und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, auch Meister werden.

Es wird freilich von manchem die Strenge der negativen Kritik mit einem stählenden Quellwasser verglichen, insofern sie den wahren Talenten gerade durch ihren Widerspruch Energie und Stärke erziehe, während dieselben auf dem Rosenbette des Lobes nur erschlaffen und die höhere Spannkraft einbüßen würden.

Weit gefehlt! Denn diese Kritik hat kein Herz im Leibe und ihre Redensarten sind den bitteren Ausfällen einer Stiefmutter viel mehr verwandt als väterlichen Rathschlägen. Ihr wirklicher Zweck ist nur der: die eigene Wichtigkeit in das hellste Licht zu setzen und durch den Tadel, den sie über den Gegenstand ihres Urtheils ergießt, die eigene Weisheit zu bekunden. Und wenn sie ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man darum nicht, daß sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse. Nur die Intention des Autors kommt im höchsten Fall mit einem Toleranzvotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunkt des Künstlers begeben, um von hier aus das Ideal, welches ihm vorschwebte, zu erfassen. Fest auf ihrem nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpunkt beharrend bleibt sie dem Grundsatz des »nihil illis comparet« getreu, einem Grundsatz, aus welchem dem Künstler vom Anfang seines Wirkens an der betrübende Nachtheil erwächst, daß seine äußere Karrière gehemmt wird, daß Entmuthigung und Bitterkeit im Geleit einer gedrückten, unverhältnismäßigen Existenz sich seines Gemüthes bemächtigen, während andererseits der gegen

solche Ungerechtigkeit emphatischen Protest einlegende Eifer seiner Freunde und Parteigänger seinem Stolz eine durch die Exaltation, die dann hinzutritt, weit gefährlichere Nahrung geben kann, als es die gerechte Anerkennung gethan haben würde, welche die stiefmütterliche Kritik ihm versagte, angeblich ..... um ihn nicht durch ihr Lob zu verwöhnen.

Wenn der Erfolg eine schwer zu bestehende Prüfung ist, so ist für schaffende Naturen die Verkennung gewiß eine noch weit härtere. Denn gerade durch ihre Bescheidenheit gerathen sie leicht in Zweifel an sich selbst und bei der Unmöglichkeit es anders zu machen übertreiben sie ihre Manier, indem sie dem Irrthum anheim fallen, darum unverstanden geblieben zu sein, weil sie dem Drange ihres Innern nicht rückhaltslos genug gefolgt seien. Die Beispiele, daß die am strengsten kritisirten Neuerer, statt sich zu bessern, nur mit um so größerer Hartnäckigkeit ihre ersten Versuche bekräftigten, ohne daß man sie deßwegen der Anmaßung — die ja in diesem Falle Tollheit wäre — beschuldigen dürfte, fehlen in Kunst und Literatur zu keiner Zeit, am wenigsten aber in der unserigen.

Robert Franz hat — eine Ausnahme unter den eigenartigen Künstlern — nicht gegen eine systematische Opposition, nicht gegen eine Schilderhebung zeitgenössischer Kritik zu kämpfen gehabt, aber auch von der letzteren, wie uns scheint, noch nicht die Anerkennug der wichtigen Stellung gefunden, welche er in der Entwickelung moderner Musik einnimmt.

Robert Franz ist Autodidakt. Als Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern ist er niemandes Erbe, hat er niemanden entthront. Er entdeckte einen unbekannten Planeten, eine im weiten Ocean verirrte Insel und mit der Leier in der Hand ihre Ufer betretend stimmte er einen neuen Gesang an. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff die Gemüther, ohne jemand zu verwunden, und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewußt zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Jeder deutsche Musiker kennt den Namen Robert Franz, für alle hat er einen sympathischen Klang,

und doch hat man noch nicht seine edle Bedeutsamkeit bestimmter in das Auge gefaßt, ähnlich wie man auch zu Schubert's Lebzeiten nicht ahnte, wie hoch ihn die Nachwelt stellen würde. Franz schreibt Lieder, wie er, weicht aber so wesentlich von ihm ab, daß unter seiner Feder das Lied in ein neues Stadium getreten ist. Wie Schubert wird er Schule bilden und Nachahmer finden, wenn er sie nicht, wie jener, bereits gefunden hat.

Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis. Wie die Worte Sehnsucht und Gemüth, welche ihr Gebiet bezeichnen und ihr Lebensmark bilden, nur der deutschen Sprache angehören und unübersetzbar bleiben, so gehört ihr ausschließlich das Lied. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyrische Gesänge besäßen. Frankreich, Italien, Großbritannien und andere Länder besitzen solche, nur hat der Charakter derselben nichts mit dem Lied gemein. In Frankreich ist die romance und besonders der chanson ein nothwendigerweise mit der Würze irgend eines pikanten Zuges versehenes Produkt. Heiter oder melancholisch, sind sie immer mit Esprit versetzt und weit von dem Streben entfernt, einer Seelenstimmung durch eine gewisse Ideenassonanz, durch ein gewisses Diapason des Gefühls, durch eine Art poetischer Tonalität zu entsprechen. In Italien sind Canzonetten, Barkarolen &c. gleich den Opern-Cavatinen von einer Leidenschaftlichkeit durchdrungen, welche nachhängendem, träumerischem Sinnen keinen Raum gönnt, mindestens eine Befreiung vom landschaftlichen Hintergrund, ein Abstrahiren von jedem Gegenstande der Leidenschaft nicht zuläßt. In einigen slavischen Ländern ließe sich dem deutschen Liede näher Verwandtes finden, doch bleibt es hier meist an die rhythmische Tanzform gebunden. In Großbritannien haben Moore's »Irish Melodies« keine musikalischen Interpretationen von irgend bedeutsamer Originalität hervorgerufen und die wirklich nationalen Weisen, die ihnen entsprechend sein würden, gehören durch die ferngerückte Zeit ihrer Entstehung in eine andere Kategorie von Gesängen, nämlich zu den Volksliedern.

Die Volkslieder tragen diesen Namen nicht, als würden sie von jedermann verfaßt: jedes Volkslied stammt sicherlich von einem

besonderen Dichter; auch nicht, als würden sie von jedermann gesungen: commis voyageurs oder Leierkasten vermögen nicht eine Opernarie zum Volksliede umzugestalten —, sondern weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gedichtet werden, die dabei einzig der Inspiration ihres Gefühls folgen. Ohne von dem Drange beseelt zu sein ihre Kraft zu vermehren, sich die Geheimnisse der Kunst zu erschließen, um durch sie vollkommener ihre Seele offenbaren zu können, ohne Künstler werden zu wollen, begnügen sie sich Naturdichter zu sein und ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen, die dabei wie ihre eigenen frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, fortleben zu sehen. Die Musik des Volkes ist von dem Hauch einer ganz eigenthümlichen Naivetät durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die selbst in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt und deren Aufschwung sogar an das Erhabene zu streifen vermag, unnachahmlich ist. Denn nichts kann den Schatten verjagen, den die Erkenntnis des Guten und Bösen auf unsere Seele wirft, indem sie uns für immer die unbewußte Anmuth der Wissenslosigkeit entzieht. Der Künstler, der, wenn er erst einmal vom Wissen gekostet, nicht bloß den Erguß eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht nur mit der instinktiv erhaschten zufrieden ist — der Künstler, der die Kunst um der Kunst willen liebt, kann nicht länger beanspruchen ein Glied in der Gruppe jener unbewußt in den Dienst der Musen Aufgenommenen zu bilden, denen größtentheils die Befähigung fehlen würde tiefer eingeweihte Adepten zu werden.

Damit ist nicht gesagt, daß der wissende Künstler durch sein Wissen jede Naivetät einbüßt.

Es giebt noch eine andere, höhere Naivetät als die der Naturmenschen, welche die Mitgift großer und schöner Seelen ist und manchem allezeit nur allzutreu bleibt. Wir begegnen ihr bei Helden, wie bei Gelehrten. Wenn die »naïveté sapide« wie Montaigne sie nannte, durch die Reflexion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich bei dem lyrischen Dichter oft eine zweite Naivetät ein, die, wenn sie auch weniger bezaubernd durch ihre Spontaneität, weniger pikant und überraschend in ihrem Ausdruck und in ihren

Wendungen ist, nichts desto weniger oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt.

Diese Naivetät besitzt Robert Franz im höchsten Grade und unterscheidet sich hauptsächlich durch sie von Franz Schubert.

Schubert's Phantasie war eine leidenschaftlich erregte. Sie war es in einem Grade, daß sie gewisse Fähigkeiten, welche leicht bei ihr zur Entwickelung hätten gelangen können, ganz brach legte. Eine langathmige Arbeit wurde ihm schwer, weil er nicht dazu gelangte sein Feuer zu koncentriren und mit seinen Kräften hauszuhalten. Seine dramatisirende Inspiration verlangte so zu sagen die Inscenirung jedes Sujets, aber er drängte es in eine einzelne Scene, wodurch bei ihm das Lied insofern Lied blieb, als es nicht einzig nach der Darstellung einer Handlung strebte. Diesem dramatischen Lyriker war es genug, wenn er einem gänzlich subjektiven Eindruck die Form eines Auftritts — Scene, Handlung — gab. Somit verließ er nicht das natürliche Element des Liedes, das die Wiedergabe gewisser Seelenstimmungen umfaßt und ihren Träumen nicht sowohl Gestaltung als Grundlage geben soll.

Im Gegentheil zu ihm ist Franz so wenig dramatisch angelegt, daß er nicht einmal einer Scene bedarf. Er ist vor allem psychischer Kolorist und, wie für gewisse Maler, ist für ihn der Kontur nur eine Nothwendigkeit, welcher er so wenig wie möglich nachgiebt. In sparsamen, aber um so richtigeren und markirteren Linien deutet er Situation und Landschaft an und es gelingt ihm diesen Theil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu accentuiren. Je karger der Raum ist, den er sich nach dieser Seite hin läßt, um so ernster ist er bemüht die Linien zu finden, die, wenn auch mäßig und einfach, doch ausreichend sind, um seinen Gegenstand zu charakterisiren. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche. In seinem Bemühen den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern, scheint er die Erde zu vergessen. In der edelsten Sprache der Kunst spricht bei ihm das klare vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn selbst bewegte. Hier oder dort hat ein Leiden, eine Freude seine Seele berührt — er theilt seine Empfindung

uns mit, legt aber dabei den hauptsächlichen Werth darauf, uns zu Mitgenossen derselben zu machen, uns mithineinzuziehen in die süße oder herbe Sättigung einer Erregung, in sein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh. Dazu bemächtigt er sich nicht, wie Schubert, unserer Phantasie; er versucht nicht, uns durch die Staffage, durch die malerische Umgebung zu bestechen, durch ein ergreifendes Schauspiel zu erschüttern, durch die nervöse Erregung eines schmerzlichen Eindrucks, durch sein hinreißendes Pathos zu überwältigen. Er skizzirt nur mit präcisen Strichen seine Konturen, um uns sogleich leise in den Zauberkreis seiner Gemüthsbewegung zu ziehen und tropfenweise den brennenden Reiz seiner Eindrücke uns mitzutheilen, bis wir mit ihm den dargereichten Becher geleert haben.

Seine Lieder sind meist Stimmungen, die sich in sich vertiefen und selten dramatisch über sich hinausstreben. Seine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen Reizbarkeit. Kaum, daß wir bei Franz Ähnlichem, wie Schubert's „Zuleika" oder „Trockne Blumen", begegnen. Diese Ausschließlichkeit seiner Gefühlsweise mußte natürlich auf die Art der Behandlung der von ihm komponirten Texte, selbst auf die Wahl derselben zurückwirken. Eine gewisse mimosenartige Empfindlichkeit, eine gewisse Scheu vor der Berührung seines musikalischen Gefühls hielt ihn von jedem Ergreifen zu derb gezeichneter Gegenstände zurück. Da seine Auffassung sich meist auf eine scharf pointirte Grundempfindung zurückführen läßt, verzichtet er nothgedrungen auf ein stärkeres Betonen seines Accents durch Scenirung einer Handlung. Daher kommt es, daß seine Tondichtungen oft an unerzogenen Ohren spurlos vorübergehen, während sie sich den Herzen und Gedanken, welche fähig sind ihren Sinn zu fühlen und zu verstehen, nur um so tiefer einprägen. Dieser Sinn ist oft ein sehr komplexer, da Franz vorzugsweise poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind, die einen Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in sich bergen

In seinen nach dieser Gefühlsrichtung hin zahlreichen Produktionen finden wir jenes Unbestimmte, Angedeutete, halb Errathende, Durchschimmernde, welches einer Vorliebe für feinere Nüancen, ohne Bedürfnis nach grellen die Empfindung reizenden Farben, so vollkommen ent-

spricht. Treffen wir auch manchmal bei ihm auf ein Lied, welches ein ganzes, vorherrschendes, ungetheiltes Gefühl auszudrücken bestimmt ist, so scheint es uns unwillkürlich von einem anderen Ton schattirt. In die Freude mischt sich ein Hauch der Schwermuth und der Schmerz verwandelt sich fast vor unseren Augen in ein Gefühl seligen Sichverlierens.

Durchschnittlich überwiegen bei Franz die tragischen Stoffe[1]; die naiven möchten der Zahl nach die nächsten sein[2]; dann folgen die episch erzählenden und beschreibenden[3]) und endlich humoristische

1) „Abschied" von Heine.
„An die Wolke" von Lenau.
„Da sind die bleichen Geister wieder" von Max Waldau.
„Die Farben Helgolands" von Hoffmann von Fallersleben.
„Die Verlassene" (böhmisches Volkslied).
„Erinnerung" von Osterwald.
„Gewitternacht" von Osterwald.
„Gute Nacht" von Eichendorff.
„Hatte Liebchen zwei" (Ungarisch).
„Herbstsorge" von Osterwald.
„Ja du bist elend" von Heine.
„In meinem Garten die Nelken" von Geibel.
„Kommt fein's Liebchen heut" von Heine.
„Nachtlied" von Gräfin Ida Hahn-Hahn.
„So weit von hier" von Burns.
„Thränen" von Chamisso.
„Winternacht" von Lenau.
„Wohl waren es Tage der Wonne" von Geibel und andere.

2) „Abschied" (Böhmisch).
„Ade denn du stolze blitzäugige Magd" von Osterwald.
„Der Schalk" von Eichendorff.
„Einen schlimmen Weg ging gestern ich" von Burns.
„Frühling und Liebe" von Hoffmann von Fallersleben.
„Frühlingswonne" (Volkslied).
„Gleich und Gleich" von Goethe.
„Hör' ich ein Vöglein singen" von Osterwald.
„Ich lobe mir die Vögelein" von Osterwald.
„In Blüthen" von Osterwald.
„Lehre" von Heine.
„Liebchen ist da" von Schröer.
„Liebliche Maid" von Burns.
„Mein Schatz ist auf der Wanderschaft" von Osterwald.
„Sterne mit den goldnen Füßchen" von Heine.
„Uf'm Bergli" von Goethe.
„Waldfahrt" von Körner u. a.

3) „Childe Harold" von Heine.
„Durch den Wald im Mondenscheine" von Heine.
„Frühlingsfeier" (Adonis) von Heine.
„Im Rhein im heiligen Strome" von Heine.
„Im Walde" von Wolfgang Müller.
„Meeresstille" von Eichendorff.
„Mitternacht" von Osterwald.
„Und wo noch kein Wand'rer gegangen" von Eichendorff.
„Volker spielt auf" von Mörike.
„Zwei welke Rosen" von Max Waldau u. a.

und komische, welche jedoch sich nur vereinzelt vorfinden [1]); ein jedes Vertiefen der Empfindung in sich ist gewissermaßen ein religiöser Akt. In Folge dessen hat auch nach dieser Seite hin seine Sympathie einer Anzahl von Liedern Entstehung gegeben, die mit den kirchlichen Typen zusammenfallen und Formen adoptiren, die man vor ihm nur im strengen Stil anzuwenden gewohnt war [2]).

Betrachten wir Franz in seinem Verhältnis zu den von ihm bevorzugten Dichtern, um uns die Stellung seiner Individualität zu ihnen zu vergegenwärtigen, so sehen wir ihn Heine gegenüber, dessen Texte er besonders in letzterer Zeit mit Vorliebe wählte, nur die bessere Seite von dessen zerspaltenem Gemüth betonen. Die Lieder desselben werden im vollen Glauben hingenommen. „Dem Reinen ist alles rein" das wird hier in Bezug auf Heine am besten bewiesen. Die übrigen Komponisten haben sich meistens an seine lyrisch-epischen Gedichte gehalten, Franz dagegen hält sich an die lyrischen oder gewinnt den epischen den lyrischen Gehalt ab, wie zum Beispiel: „Durch den Wald im Mondenscheine (Op. 8), „Childe Harold" (Op. 38), „Frühlingsfeier" (Adonis, Op. 39). Am glücklichsten giebt er die pantheistisch religiösen Momente seiner Weltanschauung wieder: die in ihrer Bewegung nach dem Universum über sich selbst hinaus zum Unendlichen sich erweiternde, wenn man will: zerfließende Seele. „Aus den Himmelsaugen droben" (Op. 5), „Wie des Mondes Abbild zittert", „An die blaue Himmelsdecke" (Op. 6) und andere belegen das Gesagte.

---

1) „Nun hat mein Stecken gute Rast" von Osterwald.

2) „Abends" von Eichendorff.
„Als trüg' man die Liebe zu Grab" von Otto Röser.
„Altes Lied" von Heine.
„Bitte" von Lenau.
„Denk ich dein" von Marie Jäger.
„Des Müden Abendlied" von Geibel.
„Ein Tännlein grünet wo" von Mörike.
„Für Musik" von Geibel.
„Ich hab' in deinem Auge" von Rückert.
„In meinen Armen wieg' ich dich" von Natorp.
„Rothe Äuglein" (Volkslied).
„Sonntag" von Eichendorff.
„Treibt der Sommer seine Rosen" von Osterwald.
„Wandl' ich in dem Wald des Abends" von Heine u. a.

Im übrigen gelingen ihm die Heine'schen Frühlingständeleien weniger als Stoffe, welche ernstere Konflikte darstellen. Hier wird nicht der Konflikt, wie bei anderen, in seinen einzelnen Momenten, in seinen Gegensätzen schroff wiedergegeben oder in dramatische Gegenwart hineingezogen, sondern in seinem Resultate, einer abschließenden und darum versöhnenden Stimmung, nur widergespiegelt. Er wird nicht keck ausgesprochen, sondern in der Musik nur geahnt. Diese deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu und gleicht so die Härten des Dichters aus. Nur selten drängt sich das vom Poeten schroff gezogene Resultat gewissermaßen körperlich bestimmt in die umgebende Welt der Empfindung hinein, wie in: „Verfehlte Liebe, verfehltes Leben" (Op. 20). Nicht vertreten ist das Kokette und das Tragisch-Raffinirte vieler Lieder Heine's. An seine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluß in Frage zu stellen suchen, hat sich Franz nur in den Fällen gewagt, welche eine graziöse Wendung zuließen, wie z. B. das Lied: „Im Rhein, im heiligen Strome" (Op. 18).

Bei Eichendorff, der die Romantik immerhin in liebenswürdigen Formen übertreibt, in Bildern mehr als in der Empfindung schwelgt, sich dem Luxus mit dem kleinen romantischen Apparat hingiebt, sucht sich die Franz'sche Auffassung einen festen Boden in dem musikalischen Medium. Schumann pflegt bei diesem Dichter das Verschwimmende, sich in Duft Auflösende wiederzugeben. Franz neigt sich hier dagegen mehr zu einer realistischen Auffassung hin. Durch frische Rhythmen, klar bestimmte Formen bannt er den Dichter, der fortwährend in den Äther hinein will, an die Erde: „Am Himmelsgrund schießen so lustig die Stern'" (Op. 8), „Romanze" (Op. 35). Da, wo sich dieser nicht überstürzt, sondern der schlichten Empfindung dient, folgt ihm der Komponist ebenso unbedingt — zum Beispiel: „Gute Nacht" Op. 5 —, ohne je seine Selbständigkeit der Phrase aufzuopfern.

Die Gegensätze, in denen sich Lenau bewegt, lassen sich nicht so verdecken wie die Heine's. Diese sind mehr reflektirt, jene sind naturwüchsig mit der Individualität des Dichters, dem stets ein trüber, gespensterhafter Schatten folgt, gegeben. Man fühlt diesen

in den Gedichten, wo die Gestaltlosigkeit peinigt; in der Musik jedoch kann dieses unheimliche Wesen feste und schöne Formen gewinnen. Franz findet in einer größeren melodischen Unabhängigkeit der Begleitung und in prägnanten Motiven derselben einen versöhnenden Ausdruck: seine Musik sieht jenem Gespenst fester in das Auge, als es der Dichter vermochte, und löst den über dem Autor lastenden beunruhigenden Zauber in künstlerischer Form. Man erinnere sich seiner „Schilflieder“ (Op. 2). Auch wo sich Lenau freier bewegt, wo er tiefer aufathmet, ist seine Weise in ihrer Gebundenheit vom Komponisten nicht aus den Augen gelassen; seine Eigenthümlichkeiten sind vielmehr stets festgehalten, wie bei den Liedern: „Stille Sicherheit“ (Op. 10) und „Frühlingsgedränge“ (Op. 7).

Von Burns' Wesen zieht Franz nur die verwandte Seite heran. Das Realistisch-Derbe desselben ist ihm allerdings unzugänglich. Dagegen findet er in seinen Versen, was ihm die deutsche Lyrik, die nie ganz von der Reflexion lassen kann, nicht so rein und ursprünglich bietet: Naivetät, Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich aus den einfachsten Elementen bis zum vollen Pathos erhebt. Burns ersetzte ihm im Anfang seiner producirenden Thätigkeit das, worauf er erst später gerieth: das deutsche Volkslied — „Ihr Auge“ (Op. 1). Die Vergleichung ist interessant genug. Sie ergiebt, daß Burns, eine künstlerisch angelegte Natur, seine Stoffe gliedert, über das Unklar-Naive hinaus zu pointirteren Formen gelangt, während das Volkslied sich mit Andeutungen und Stoßseufzern begnügt.

Osterwald[1]) ist als Dichter eine dem Franz'schen Geist darin verwandte Natur, daß er durchaus jugendlich ist. Seine Reiselieder und glücklichen Naturlaute finden durch Franz — die ersteren in: „Vom Berge“ Op. 9 und die anderen in: „Unlust“ Op. 10 — die gelungenste Reproduktion. Seine Reiselieder sind mit wenigen Ausnahmen die einzigen Lieder, in denen nicht weibliche Anschauung, weibliches Empfinden der Kern der Bewegung ist.

1) Wilhelm Osterwald's Gedichte. Zweite Auflage. Leipzig bei F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Goethe's Dichtungen sind unter den von Franz in Musik gesetzten Liedern verhältnismäßig wenig vertreten. Außer einem Goethehefte (Op. 33), findet sich nur noch Vereinzeltes vor. Doch lassen sich immerhin auch bei diesen Kompositionen sicher durchgeführte Beziehungen zwischen Musiker und Dichter unschwer wahrnehmen. Die feine Zurückhaltung Goethe'scher Art, das Maßvolle und Verbindliche seiner vornehmen Natur hat Franz sehr charakteristisch wiederzugeben gewußt und damit eine Seite des Dichters betont, die ihm vor allen anderen eigenthümlich ist.

Musterhaft ist Franz in der wahrhaft keuschen, innigen Aufnahme, mit welcher er das dichterische Wort an das musikalische Herz legt. Niemals athmet seine musikalische Reproduktion auch nur den leisesten Hauch eines Mißbrauchs des poetischen Gegenstandes zu schon im voraus gewollten musikalischen Zwecken. Selbst wo ein einzelnes seiner Lieder — besonders im Vergleich zu vorzugsweise prägnanten, glücklich getroffenen oder unserer Subjektivität näher stehenden — uns mehr formvollendet als warm gefühlt erscheinen möchte, werden wir uns von der geistigen Wärme seines Verhältnisses zum Dichter immer ergriffen und befriedigt fühlen. Den Mißgriffen gegenüber, welche Tonsetzer so häufig in der Behandlung dichterischer Grundlagen, von dabei wenigstens noch taktvollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten an bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, sich zu Schulden kommen lassen, muß die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher Franz zu Werke geht, besonders betont und in Anbetracht der Breite, Konsequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden.

Dieses echt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Stoffes entscheidet und bedingt die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sowie sein Benehmen und Verhalten gegenüber dem Dichter. Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist durchweg einfach: eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf. Sie ist stets von großer Elasticität, wodurch es dem Komponisten möglich wird sie den verschiedensten Nuancen der Stimmung dienstbar zu machen. Die

Modulation bestimmt durchschnittlich, weit mehr als die Melodie, die Entwickelung des Gefühls. Bei aller Einfachheit der Grundausweichungen — sie erstrecken sich fast immer nur auf die nächsten Verwandtschaftsgrade — bieten die Nebenmodulationen eine große Mannigfaltigkeit. Im Verlauf eines Liedes sind sie die Quelle steter Lebendigkeit, schillern und scheinen nach allen Seiten hin und wollen bis in die kleinsten, geheimsten Falten der Empfindung dringen: sie sind die wahren Interpreten der Worte. Wie das harmonische Gewebe die Situation der Stimmung zu zeichnen bemüht ist, so strebt der Gesang die letztere selbst wiederzugeben. Meistens steht derselbe auf einer deklamatorischen Basis und wird nur dann zur Cantilene, wenn das Gefühl koncentrirter zur Erscheinung kommen soll. Das Wort taucht sich in den Ton, bildet gewissermaßen den Knochenbau, um welchen sich der Klang als Fleisch setzt.

In einheitlicher Entwickelung, in plastischer Gestaltung und Abrundung der Form folgt Franz mit der feinsten Aufmerksamkeit dem Dichter. Selten — es sei denn, daß der letztere schon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt — wird er uns gleich anfangs die fertige prägnante Melodie, deren hervortretender Affekt unsere ruhige Auffassung des Wortes stören könnte, aufdrängen. Erst mit der erhöhten Wärme des poetischen Ausdrucks wächst auch die des musikalischen und die anfangs oft in ihrer Bescheidenheit unscheinbare Melodie gelangt im rechten Moment zu einer Bedeutsamkeit, welche einen rückwirkenden Schimmer auf jenes scheue, glanzlose Auftreten wirft.

Bei dem in solcher Weise organischen Aufsprossen seiner Liederblumen aus dem dichterischen Inhalt versteht es sich von selbst, daß wir bei näherem Eingehen überall eine, aus dem Stil des Komponisten sich ergebende Berechtigung der Einzelheiten, der unentbehrlichen ergänzenden Bestandtheile finden werden. Die Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Begleitungsform, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite werden nie zufällig oder willkürlich erscheinen. Die innere Nothwendigkeit aller dieser einwirkenden Mittel wird sich stets als vom Zweck bedingt und meistens ihm völlig entsprechend nachweisen lassen. Immer entscheidet ein sinniges Eingehen in den Dichter den Aufbau

der Perioden; desgleichen die Frage: ob sich wiederholende Strophen, ob Strophe und Antistrophe, oder Hinzutreten einer neuen Phrase sich dem Gang, den Wendungen des Gedichts am besten anschmiegen. Das flüssige Metall der Vor-, Nach- und Zwischenspiele legt sich ausfüllend in die Vertiefungen und erhabenen Partien der Gußform, so daß keine Lücke, kein Riß, keine Spalte die schöne Rundung des Ganzen stört.

Besonders eigenthümlich ist Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichterischen Pointe. Sie bewahrt ihn stets vor einem Nebeneinander, wobei zugleich ein hervortretender Zug seiner Manier in der Unerschöpflichkeit bemerkbar wird, mit welcher er meist die Schlußkadenzen in der Singstimme zu vermeiden und den Abschluß in ein nachhallendes Bekräftigen der Begleitung zu drängen weiß.

Es giebt unleugbar gewisse charakteristische Züge, durch welche alle Künstler sich ähnlich sehen, doch giebt es keinen allgemeinen Typus für Künstler und Dichter. Poesie und Kunst können allen Charakteren angeboren und sympathisch sein, und wenn das Mittelalter alle Temperamente in vier Hauptkategorien eintheilte — sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch —, so giebt uns Albrecht Dürer in jenem wundervollen Bilde, in welchem er die Vereinigung von vier Heiligen darstellt, von denen jeder in eine der genannten Kategorien gehört, einen jener glänzenden, nur von dem Genius zu findenden Beweise, daß alle vier die Fähigkeit haben das heilige Feuer der Begeisterung, welches die Dichter macht, auszuströmen, mögen sie ihr Leben dem Gesang weihen oder es auf Thaten verwenden, welche Stoff zu Gesängen bieten. Man möchte fast glauben, daß diesem großen Meister kein anderes Motiv würdiger erschienen war vom Glanze seines Genius verherrlicht zu werden als dieses. Denn es giebt wohl kein zweites Gemälde von ihm, bei dem wir die ruhevolle Erhabenheit seines Gedankens, die Tiefe seiner Komposition, die durchdringende Intuition von dem geheimnisvollen Sinn der Linie und der unerklärbaren, unlernbaren Bedeutsamkeit der Zeichnung, die Kraft der Linien, die Majestät der Stellungen, die Noblesse des Faltenwurfs, die gewissermaßen symphonische Wirkung seines virtuos behandelten, dem Gegenstand so

innigst angemessenen Kolorits mehr bewundern könnten als hier, wo er das Ideal erreicht, ohne den von Rafael oft angestrebten sonnigen Färbungen oder der glühenden Atmosphäre der Venetianer oder auch dem magischen Glanz eines Rubens zu ähneln, und er weder an konventionelle Pracht noch an einen zu derben Realismus streift.

An den vier Köpfen dieser Gruppe lassen sich trefflich die Haupttypen wahrnehmen, welche, schwächer oder stärker hervortretend, die Grundzüge der so verschieden gearteten Organisationen der Künstler bilden, denen die verschiedenen Kunstformen ihre Entstehung verdanken. Wir finden hier den die Lyrik erzeugenden schwärmerischen Zug, die aufwallende Thatenlust, die den Helden oder den Sänger des Helden erfüllt; wir finden das zur Trauer, zur Satire, zur Misanthropie oder Reflexion führende Versinken in sich selbst; wir sehen die nervöse Reizbarkeit, welche die Leidenschaften anspannt und zu tragischen Entwickelungen oder zu ihrer Schilderung leitet.

Franz gehört zu den träumerischen, tiefen und mit expansiven Momenten sparsamen Naturen. Seine zarte Gefühlsweise, sein feiner, durchdringender, aber jeden Lärm, jedes Gedränge hassender Geist halten ihn in sich selbst verschlossen, als fürchtete er jeden Meinungsaustausch, der in Bitterkeit ausarten könnte; als scheute er jeden Kampf, in welchem die zu hastig angeschlagenen Saiten seiner Lyra minder reine, minder harmonisch klangvolle und zarte Töne vernehmen lassen möchten. Man könnte ihn in mehr als einer Beziehung mit Chopin vergleichen. Nichts desto weniger bestehen bedeutende Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern. Chopin zog sich, wie Franz, aus dem Mittelpunkt der von Kämpfern unter verschiedenen Bannern wimmelnden Arena zurück. Auch er hatte den Grund der Zerwürfnisse, deren Zeuge er war, reiflich erwogen und die Adhäsion seiner Überzeugungen der einen Partei zugewandt, deren Kampf er gleichwohl nur durch seine nach den Principien der Streitenden ausgeführten Werke unterstützte. Auch er hatte nicht die Feindseligkeit derer auf sich gezogen, von denen er in der Idee divergirte, und fand mit seinen Produktionen überall eine wohlwollende Aufnahme. Auch er drängte seine Ar-

beiten in enge Rahmen, koncentrirte seine Erfindung in schon vorhandene Formen, denen er neue Intensität, neuen Werth, neue Lebensfähigkeit, neue Wendungen verlieh. Auch er verschmähte alle an sein Gebiet streifenden Frivolitäten, verschmähte es Beifall um den Preis seines künstlerischen Bewußtseins zu erpressen und arbeitete jedes kleinste Erzeugnis seiner Feder auf das sorgsamste aus, was ihm so sehr gelang, daß ein seltenes Gleichgewicht ihrer Vorzüge seine Kompositionen stempelt. Auch er hat gar Vieles und Manches seiner Muse anvertraut — unausgesprochene Leiden, unbewußtes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost in seinen kurzen, aber sinnvollen Werken.

Chopin war aber eine komprimirt-leidenschaftliche, überschwellend-nervöse Natur. Er mäßigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Haß, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten — ein Rausch, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische, feenhafte Welt heraufzubeschwören, um in ihr zu leben und sie in seine Kunst bannend, ein schmerzliches Glück zu finden. Durchaus subjektiv schaffend, wie Franz, konnte er aber noch weniger als dieser dazu gelangen, sich auf einen Augenblick von sich selbst zu trennen, um sich einen Gegenstand zu objektiviren und durch Wahl und Behandlung seines Stoffes sein Gefühl mehr vermittelnd kund zu geben. Gerade dadurch, daß er dem Kampfe mit ebenso heftigen als heftig unterdrückten Leidenschaften und Schmerzen hingegeben war, wurde es ihm fast unmöglich, sich die Frist zu Arbeiten von längerem Athem abzugewinnen. Der beste Theil seiner Werke war in kleine Dimensionen gefaßt und konnte es nicht anders sein, weil jedes einzelne dieser Werke nur die Frucht eines kurzen Moments der Reflexion war, der hinreichte die Thränen und Träume eines Tages wiederzugeben.

Fast alle Komponisten beginnen damit, den mehr oder weniger direkten Ausdruck ihrer Individualität in der Kunst zu suchen, sei es nun in lyrischer, dramatischer oder epischer Form. Solche, die

mit vorherrschend objektivirender Erfindung begabt sind, haben diese erste Tendenz bald erschöpft und diesem ersten Bedürfnis bald genug gethan, manchmal so rasch, daß sie Gesänge dieser Periode nicht einmal der Welt mittheilen. Bei anderen ist diese von längerer Dauer. Sie finden volle Befriedigung in ihr und bringen während derselben eine ganze Reihe vortrefflicher und bewundernswerther Kompositionen hervor. Die Künstler, bei welchen das Gefühl vorherrscht, verharren längere Zeit oder für immer in dieser Weise des Schaffens. Chopin war einer von denen, welche sich nie aus ihr befreien oder mindestens, wenn eine Verirrung ihres Strebens sie diesen Weg geführt hätte, in anderen Formen nie bedeutend geworden wären.

Wir wissen nicht, ob Franz, der als lyrischer Poet schon eine so prädominirende Stellung einnimmt, sich dazu bestimmt fühlen wird, den Kreis seines geistigen Schaffens weiter auszudehnen. Seine bis jetzt veröffentlichten Versuche im Kirchenstil und die Art, wie er sich in diesem bewährt, berechtigen uns aber zu der Vermuthung, daß der Augenblick für ihn kommen werde, in welchem er, wenn er nicht vorsätzlich den freien Zug seines Naturells hemmt, die Lust und die Kraft zu umfangreicheren Unternehmungen in sich fühlen wird. Und dann hegen wir die Überzeugung, daß, welcher bestehenden Form er sich auch immer anschließen möge, sei es der Liturgie, dem kirchlichen oder dem sogenannten weltlichen Oratorium u. s. w., und wie er dieselbe seinem eigenthümlichen Genius vermitteln möge, er in denselben nicht minder Ausgezeichnetes als in den engen Schranken des Liedes leisten wird. Denn er gehört zu den tief erwägenden Geistern, die sich von einem Werke, welchem sie die reinsten und edelsten Theile ihres Selbst anvertraut haben, nicht eher trennen, als bis es ihnen gelungen ist mit allem Aufwand von Fleiß und sorglichster Arbeit das schöne Ebenmaß zwischen Inhalt und Form erreicht zu haben. —

II.

Franz ist im Jahre 1815 am 28. Juni in Halle an der Saale geboren. Die Verhältnisse im väterlichen Hause boten ihm wenig

poetische Anregung. Im Gegentheil wurde hier alles, was nicht zum bürgerlichen Brauch im Sinne des vorigen Jahrhunderts gehörte, als unnütz und verderblich betrachtet. Seine Jugend verlief ohne besondere Ereignisse und nur ganz zufälligen Veranlassungen hatte er es zu danken, daß seine musikalischen Anlagen geweckt wurden. Als er bereits vierzehn Jahre alt geworden war, lag es ihm nun ob — und zwar ohne alle Unterstützung seitens seiner Angehörigen — sich die Elemente der Tonkunst, so gut es eben gehen wollte, auf eigene Hand und Verantwortung anzueignen.

Später, als seine Neigung zur Musik immer stärker hervortrat, konnte ihm ein Lehrer allerdings nicht mehr vorenthalten werden. Natürlich aber wurde, wie das die damaligen Anschauungen mit sich brachten, für den ersten Anfang der billigste Musikpädagog engagirt und, wie es vorauszusehen war, überflügelte der begabte Schüler bald seinen Lehrer. Es mußte rasch ein Wechsel in Unterricht und Methode eintreten, was sich mehrmals wiederholte, so daß im Zeitraum von vier Jahren der junge Franz bei sämmtlichen Musiklehrern in Halle studirt und von jedem das Beste profitirt hatte, ohne daß er darum ein großes Kapital von Wissen und Können sein eigen hätte nennen können. Wie hätte er auch einen wirklichen Nutzen und einen dauerhaften Leitfaden aus diesem fortgesetzten Umgang mit verschiedenen, doch äquivalenten Mittelmäßigkeiten ziehen können!

Das begriff auch sein gesunder jugendlicher Sinn so richtig, daß er trotz seiner zahlreichen Unterrichtsstunden sich gänzlich als sich selbst überlassen betrachtete, in seinen ersten Versuchen nur der Laune seiner eigenen Eingebungen folgte und so aus dem Nachtheil seiner Lage den unberechenbaren Vortheil zog vom Anfang an zu lernen, in der Wahl seiner Stoffe und der Form seines Gedankens nur dem individuellen Trieb zu folgen und nicht, wie so manche Talente, seinen Geist der Nachahmung anzubequemen und dann einem freigelassenen Sklaven zu gleichen, der noch der besonderen Lehrjahre bedarf, um die ihm geschenkte Freiheit nicht nur genießen, sondern wirklich besitzen und gebrauchen zu lernen.

Wie viele bleiben nicht ihr ganzes Leben solche Freigelassene

und erreichen niemals die dem Freigeborenen und Freierzogenen natürliche edle Bewegung!

Die Festigkeit seiner Intelligenz behütete Franz in dieser ihm durch die Unfähigkeit seiner Lehrer gewordenen Unabhängigkeit vor Überhebung und Verirrung. Weder klagte noch spottete er über einen so fühlbaren Mangel an äußerer Hilfe. Er fühlte sich wohl in dieser Freiheit, wie in einem ihm natürlichen Element und benutzte sie bescheidentlich zur Koncentration seiner Kräfte, gewöhnte sich seine Augen auf ein Ziel zu richten und langsam, beharrlich, konsequent die Mittel zur Erreichung desselben zu ergreifen.

Diese in die frühesten Jahre seiner künstlerischen Bestrebungen fallende Lage der Dinge bestimmte vielleicht mehr als alle späteren Einflüsse den autodidaktischen Charakter seines Talentes. Die Auserwählten der Muse, die Prädestinirten der Kunst, wissen gleich den Bienen aus Kelchen, die für andere tödtliches Gift enthalten, süße aromatische Nahrung zu saugen.

Trockenes Studium genügte Franz nicht. Wie eine stumme Schönheit sein Herz unerfüllt gelassen haben würde, so entsprach der starre Gedanke nur unvollkommen seinem Sehnen. Die geschriebene Musik war ihm nur Körper ohne Seele: er bedurfte des Hörens, um sein Ideal sich verwirklichen zu sehen. Wie geringschätzend auch die von den angeblichen ernsten Musikern gegen das Virtuosenthum angenommene Miene sein mag, so ist es darum nicht minder wahr, daß jeder wirklich berufene Musiker das Bedürfnis dieser Virtuosität hegt, daß er den Trieb in sich fühlt zu hören, sich gleichsam in Wellen von Tönen zu tauchen, sich auf dem Element ihrer Unbegrenztheit zu wiegen, ihren Äther zu durchschiffen, ihre duftenden Hauche um seine entfalteten Schwingen kosen zu lassen, sich mit ihren wunderlandschaftlichen Wolkenbildungen zu umgeben, ihren tragischen oder ergreifenden Dialogen zu lauschen, sich in ihre Welt ausdrucksvoller, gleich den Zauberformeln einer himmlischen Sprache glühender und funkelnder Atome zu versetzen. Franz wollte musiciren hören und selbst musiciren. Leidenschaftlich warf er sich auf das Orgelspiel und Sonntags lief er

von einer Kirche in die andere, nur um die respektiven Organisten auf einzelne Choralverse abzulösen.

Damals besuchte er das hallische Waisenhaus-Gymnasium und seine dortigen Studien bildeten seine Hauptbeschäftigung, die sogenannte ernste Seite seines Lebens, auf welche seine Eltern das größte Gewicht legten. Seine Neigung zur Musik betrachteten sie immer nur als eine Art ungefährlicher Monomanie, von der ihn befreit zu sehen sie allerdings für ein Glück gehalten hätten, weil ähnliche Idiosynkrasien einen jungen Menschen immer vom Erlangen jenes wohlgefirnißten, wohlstilisirten und behaglichen Philisterthums, des erwünschten Zieles guter Familienväter, abhalten, in dessen Gefolge sie mit ziemlicher Gewißheit eine feste Anstellung, eine respektable Heirath, ein anständiges Auskommen, ein anständiges Leben, ja endlich ein anständiges Begräbnis für ihren Sprößling und Erben voraussetzen dürfen.

Die Professoren des Gymnasiums behandelten die Kunsttändeleien ihres Zöglings mit noch größerer Strenge, als ihnen unter dem elterlichen Dache widerfahren war und seine verstockte Musikliebhaberei wurde Stichblatt mancher Witzeleien und zog ihm manchen Hans-Narren zu. Anregung dagegen fand er bei dem am Gymnasium angestellten Kantor, welcher für die begabteren Zöglinge eine besondere Musikstunde eingerichtet hatte. Franz fühlte sich zu ihm hingezogen; denn ihn umgab so beengend das sumpfige Wasser geistigen Stillstandes, daß, wer ihn ohne Mäkeln an seiner Kunstleidenschaft gewähren ließ, ihm willkommen war. Bald wurde ihm von seinem musikalischen Protektor die Beförderung zum Akkompagnateur zu Theil. Die Kompositionen von Händel, Haydn, Mozart entzündeten ihn und warfen die ersten Strahlen in die dunkeln Wirren seiner Ideen, die niemand ihm erhellen half und die selber zu lichten ihm noch nicht gelungen war.

Es gehört mit zu den Vergünstigungen, welche das Schicksal seinen Schützlingen angedeihen läßt, daß es ihnen im dringendsten Augenblick durch Menschen oder Ereignisse das versiegende Mark ihrer Fähigkeiten erneuert.

Bebend von Enthusiasmus, ergriffen von den Klängen, die ihn

entzückten, wagte nun Franz, ohne auch nur Anfänge der Harmonie, des Kontrapunkts oder irgendwie ein gründlicheres theoretisches Wissen zu besitzen, ja ohne nur ihre Nothwendigkeit klar einzusehen, die ersten Versuche in der Komposition. Wie früher, blieb er auch jetzt sich selbst überlassen und arbeitete ohne Aufschluß und Rath in den blauen Tag hinein. Nichts desto weniger war der Drang zur Produktion so überwiegend in ihm, daß zu dieser Zeit ein umgekehrtes Verhältnis in der Wichtigkeit seiner verschiedenen Arbeiten eintrat. Bis jetzt waren ihm trotz seiner mehr und mehr das Übergewicht erlangenden Neigung zur Musik, trotz des Hanges seines Gemüths sich in ihre Probleme zu vertiefen und ihnen alle Mußestunden, selbst einen Theil der für die ernsteren Studien bestimmten Zeit in frevelnder Heimlichkeit zu widmen, doch diese letzteren als der Schwerpunkt seines Daseins erschienen. Er liebte seine Eltern zu sehr, um sofort eine der ihrigen ganz entgegengesetzte Meinung in sich wurzeln zu lassen und die ihm von Kindheit an eingeflößte Überzeugung, daß es für ihn Pflicht sei seine Gymnasialstudien gehörig zu absolviren, nicht geduldig anzunehmen. Nun aber begann Widerwillen sich seiner zu bemächtigen. Bei aller Fügsamkeit fühlte er, daß diese Studien seiner wirklichen Entwickelung nicht nützlich sein konnten. Dabei verlor er immer mehr die Fähigkeit sich ihnen mit Interesse und Erfolg hinzugeben. Harte Konflikte folgten bald darauf in seinem Innern zwischen seinem Drang und seiner natürlichen Schüchternheit und Folgsamkeit, zwischen Ergebenheit und gewohntem Gehorsam gegen seine Eltern und dem Gedanken, daß er auf dem Gymnasium seine Zeit vergeude, seine besten Jahre verliere.

Für dieses Übel wußte er kein anderes Mittel zu finden als den bis jetzt eingeschlagenen Weg zu verlassen und unter den Augen eines Meisters der Tonkunst eine neue Studienzeit zu beginnen. Seine Wahl entschied sich natürlich für einen Komponisten, der damals bedeutenden Ruf genoß und dessen Aufenthalt nicht sehr weit von Halle entfernt war: Friedrich Schneider. Welcher Künstler, der trotz der beschränkten Ansichten einer zärtlichen und vorurtheilsvollen Familie ein solcher geworden ist, vermöchte nicht in einem

Augenblick alle Phasen des Kampfes zu übersehen, den Franz auszufechten hatte, bis seinem Wunsch ohne die Folge eines offenen Bruches mit den Seinigen willfahrt wurde?

Er verließ endlich das Gymnasium, auf welchem er bereits in die höheren Klassen vorgedrungen war, und begab sich nach Dessau, um hier in anhaltendem Studium seine unbestimmten, fragmentarischen musikalischen Begriffe zu regeln, abzuklären und in eine Folge zu reihen, obgleich selbst jetzt weder er noch besonders seine Familie an die Möglichkeit dachte, daß er die Musik zu seinem Beruf, zum Hauptzweck seines Lebens wählen könnte. Von einem solchen Einfall glaubte man nichts fürchten zu müssen; denn man hielt ihn nicht einmal für ausführbar. Er selbst gab sich nicht klare Rechenschaft über die Tragweite seines Entschlusses. Ihm lag vor der Hand vor allem daran, die verhaßte Schule zu verlassen und sich ungestört der Musik hinzugeben, wobei vielleicht ein in ihm keimender Hang zur Opposition nicht ohne Mitwirkung war.

In Dessau wiederholten sich, wenn auch in veränderter Gestalt, ziemlich dieselben Erscheinungen, die seine früheren Beziehungen zur Kunst charakterisirten. Die Regeln und Theorien, die man ihm lehrte, ihm entwickelte, stießen ihn zurück. Er ging nicht in ihnen auf und begann nach den festgesetzten Lehrstunden andere Arbeiten, welche wie seine ersten künstlerischen Versuche Ähnlichkeit mit dem Verfahren der Spinne beim Weben ihres Netzes hatten: daß er nämlich den Stoff dazu aus sich selber zog. Es versteht sich ungesagt, daß Schneider wenig Gefallen an dieser seltsamen Methode fand und das gefährliche Beispiel ähnlicher Unabhängigkeitsbestrebungen tadelte. Es dauerte nicht lange, so kam Franz in die Stellung einer persona ingrata. Zum Ersatz dafür erwarb er andere Sympathien.

Wenn wir Meister erblicken, denen ungebundene junge Parteigänger mit fast blinder Ergebenheit freudig folgen, Anhänger, die von edler Kühnheit entbrannt, ihre Doktrinen mit ihrem Namen, mit dem Blut ihres Geistes besiegeln und sich rücksichtslos enthusiastisch unter ihr Banner scharen, so stehen diese Meister auf den gefährlichsten Vorposten der Kunst und kämpfen mit einem Muth, der von Gegnern

Verwegenheit genannt wird, der aber in glücklichen Fällen den Spruch Virgil's rechtfertigt: Audentes fortuna juvat. Um solche Meister, die mehr Schule gründen als Schule halten, strömt es über von frisch pulsirendem Leben. Die sie umgebende elektricitäterfüllte Luft begünstigt das Erblühen aller Fähigkeiten und treibt Blüthen geistigen Genusses hervor, welche das Bewußtsein des eigenen Werthes in jedem der Betheiligten aufrichten und kräftigen und darum so theuer und unvergeßlich bleiben. Für Schneider wäre dergleichen ziemlich fremdartig und fernliegend gewesen. Das Bedürfnis in einer Atmosphäre zu leben, in welcher der Geist unabhängig von seiner speciellen Richtung frei sich ergeht, lag nicht in seiner Natur. Seine Schule entbehrte darum einer der unumgänglichsten Nothwendigkeiten der Kunst.

In einer schweren, stagnirenden, dick-geistigen Luft wird die freie Entwicklung dem Jünger zur Unmöglichkeit und unter den Augen des Meisters bilden sich ohne sein Wissen Gruppen von Dissentirenden, die sich verbinden, ohne einen klaren Begriff von dem revolutionären Charakter ihrer Bestrebungen zu haben, ohne mehr als zu ahnen, daß aus ihrem Bunde Überzeugungen und Tendenzen entstehen werden, die von denen des Meisters bedeutend abweichen. So die Schüler unter Schneider. Es konnte nicht ausbleiben, daß Franz einer solchen Gruppe sich endlich anschloß. Er selbst gestand ein, daß die unter jenen jungen Leuten, welche viel hinter dem Rücken des Lehrers musicirten, den mehr die Art ihrer Musik als die Heimlichkeit ihres Gebarens verdrossen haben würde, eingeathmete Luft das einzige seinem wahren Fortschritt günstige Element gewesen sei.

Seine harmonischen und kontrapunktischen Studien waren für ihn nur eine Anhäufung von Material, dessen er sich eines Tages bedienen sollte, um ganz andere Gebilde aufzuführen als jene, die man ihm zum Muster hinstellte. Während seines zweijährigen Aufenthaltes in Dessau (1835—1837) komponirte er viel. Es ist interessant bei diesen Versuchen das mühsame Winden einer jugendlichen Phantasie zu verfolgen, welche unter dem Schulzwang das Bedürfnis fühlt denselben abzuschütteln.

Nach seiner Rückkehr in das elterliche Haus gerieth er in große Verlegenheit. Er hatte noch keine jener Fähigkeiten erlangt, denen die Welt Rechnung trägt und die uns hier Geltung verschaffen. Mit einer bürgerlichen Stellung, die ihn als fünfhundertstes ehrliches Rad in der socialen Maschine seiner Vaterstadt eingereiht hätte, konnte und wollte er nicht mehr liebäugeln. Er war entschieden — komme, was kommen möge — Musiker zu bleiben, da er sich schon als einen solchen und sogar als einen vollkommenen ansah. Indessen ließen seine besten Arbeiten noch zu sehr den tastenden Schüler merken und erreichten nicht den Grad von Klarheit und Wirksamkeit, welchen das Publikum verlangt. Sein schüchternes, zurückgezogenes Naturell war nicht dazu geeignet, Befriedigung in Salon- und Koterieerfolgen, in Liebes- oder Welthändeln zu suchen. Er litt widerstandslos unter den Verunglimpfungen, welchen solche Organisationen ausgesetzt sind, die in Ermangelung äußerer glänzender Eigenschaften menschenscheu werden und sich ihrer Mittel oft in Augenblicken beraubt fühlen, wo es ihnen dringend nothwendig wäre, mit ihnen hervorzutreten. Wie Rousseau und Schiller krankte er am ésprit de l'escalier oder, wie wir ihn selbst sagen hörten: „er thaute gewöhnlich auf, wenn es zu spät war".

Seine Gemüthslage wurde durch bittere Bemerkungen verschlimmert, welche ihm, als es sich zeigte, daß seine musikalischen Studien bis jetzt nur negative Resultate herbeigeführt hatten und seine Laufbahn eine nach gewöhnlichem Sinn verfehlte zu nennen war, von seinen Verwandten und Freunden nicht erspart blieben. Dieser Zustand wurde ihm durch den Umstand noch peinigender, daß er in Dessau von einem der gefährlichsten Übel jedes Konservatoriums angesteckt worden war: von der Selbstgenügsamkeit. — Nur zu oft ausgesprochenes Mißtrauen in sein Talent, in seine Zukunft vermehrte die innere Gedrücktheit seines Wesens. Statt in seinem Familienkreis expansiver zu werden, kehrte er mehr und mehr in sich selbst zurück, ward in seinem Streben nach Unabhängigkeit von der Meinung anderer immer fester bestärkt, bis er entschlossen war nur auf sich selbst zu rechnen. Es war eine Periode

voll Kampf, voll Leid und Zweifel, voll Mühe und Entsagen. Vielleicht hätte sie zerstörend auf ihn eingewirkt — denn wie schwer ist es nicht so vielen widerstrebenden Einflüssen Stand zu halten! —; aber hier war es der sanfte, auf ihn eingehende Charakter der Mutter, die weibliche Gabe der Intuition, welche dem Instinkt ihrer Liebe einen so weihevollen Zug verleiht, was ihn, der nur in einem liebenden Herzen des Stützpunktes bedurfte, um den Hebel seiner Energie, seiner äußeren Kraft wirken zu lassen, aufrecht erhielt und rettete.

Um diese Zeit lernte er Werke Joh. Seb. Bach's und Franz Schubert's kennen und liebgewinnen. Während er sich mit dem Genie dieser beiden durchdrang, verschwand allmählich jene von Dessau mitgebrachte Selbstgenügsamkeit und, ehe viel Zeit verging, wurden alle dessauer Kompositionen beseitigt. Die genaue Bekanntschaft mit diesen Meistern, ein fortwährendes innerliches Beziehen und Vergleichen des von ihnen Geschaffenen mit den eigenen Skizzen wirkte deprimirend auf sein künstlerisches Bewußtsein und nährte in ihm sogar die entmuthigenden Zweifel an seinem Schaffenstalent. Nichts desto weniger nahm er sie nur um so inniger in das enthusiastische Gemüth, in das heranreifende Verständnis auf. Welch' ein seltenes Beispiel einer aufrichtigen Liebe zur Kunst! Durch diese Wendung entging er der Petrifikation, welche aus einer unbestimmten Verlängerung des Konflikts zwischen Verkennung der Seinigen und krankhaft gesteigertem Selbstvertrauen, das so leicht in leeren Dünkel ausartet, hätte folgen können.

Überdies fand er jene intellektuelle Bewegung, jenes stete Kommen und Gehen von Ideen, die Ebbe und Fluth verschiedenster Anschauungen, die ihm in Dessau gefehlt hatte, nun in Halle. Wenn auch das dortige öffentliche Musikleben von geringer Bedeutung war, so bot dafür die Universität mächtige Elemente geistiger Nahrung, wie man sie gerade in jenem Zeitpunkt anderswo in Deutschland vergebens gesucht haben würde. Man wird sich der Thätigkeit erinnern, welche Halles denkende Jugend damals entfaltete und welche in einer periodischen Revue, deren philosophische Meinung Epoche machte, ihren hervorragendsten Ausdruck fand. Arnold

Ruge und sein Anhang hatten in den gebildeten Kreisen eine große Rührigkeit, die natürlich alle Gebiete des geistigen Lebens zu durchdringen begann, hervorgerufen. Wenn sich Franz den emporkeimenden neuen Ideen nicht unmittelbar anschloß, sie nicht durch Wort und Schrift verbreitete, so wendete er seine analysirende und sympathisirende Reflexion an alles, was edel und fruchtbringend in diesen Untersuchungen der philosophischen Freiheit war.

Er begriff schnell, daß der Künstler seinen Blick nicht auf die von ihm zu behandelnden Gegenstände beschränken dürfe, daß es ihm nachtheilig sein müsse der Temperatur der ihn umgebenden Ideen fremd zu bleiben, seine Kunst nicht als einen Theil des großen Ganzen, in dessen Mitte wir leben, zu betrachten, und identificirte sich mit den allgemeinen, durch die neuen Forschungen neubelebten Interessen.

Der günstige Einfluß, den dieses geistige Mitringen auf ihn ausübte, läßt sich nicht verkennen. Dieser Moment ward dadurch so vorherrschend wichtig für seine spätere Lebensaufgabe, weil er sein Verhalten zur Welt und Kunst auf eine gewisse Norm stellte. Auch läßt sich behaupten, daß Franz nicht durch seine Lehrzeit in Dessau, sondern durch die einsam verlebte Zeit in Halle zu dem Musiker geworden ist, den wir heute bewundern. Nicht als ob wir Nothwendigkeit und Nützlichkeit der in Schneider's Schule erlangten Elementarbegriffe in Abrede stellen wollten; denn sie waren für ihn ebenso unentbehrlich als seine ersten Gymnasialstudien, ohne welche er nicht fähig gewesen wäre den philosophischen Debatten zu folgen, deren stummer, aber begieriger Zeuge er war. Das aber hat Franz gegen uns selbst ausgesprochen, daß, wenn die Steifheit, die Unbeweglichkeit und Enge der dessauer Principien unmodificirt, unerweitert und ungeschmeidigt in ihm geblieben, er nie Franz geworden wäre, daß er nie den Muth erlangt hätte seine Individualität durchzutragen und sich nicht für verpflichtet zu halten so zu thun, wie andere es gethan hatten, sich von anerkannten Berühmtheiten in das Schlepptau nehmen zu lassen. Er hätte den leicht zu ertheilenden Rathschlägen nachgegeben, die vom Munde vorgeblicher Gönner regnen; denn es ist nicht immer nöthig auf Hiob's Aschenhaufen zu liegen, um, wie er, von Freunden mit

leeren Redensarten umgeben zu sein. Er hätte vielleicht jenen wohlgemeinten, aber verderblichen Insinuationen Gehör geschenkt, die uns stets auf das Gelingen anderer hinweisen, uns auf die Wege anderer drängen, ohne zu wissen und ohne zu fragen, ob wir auf ihnen zu wandeln vermögen. Denn wenn das Thierreich in verschiedene Klassen, welche in verschiedenen Elementen leben, getheilt ist, so sind es noch viel mehr die selbständigen Talente. Die Organisation eines jeden Einzelnen ist zu eigenartig, um in der Atmosphäre eines anderen seine angeborene Originalität und Vorzüge nicht einzubüßen.

Franz überzeugte sich von dieser Wahrheit, als er über die gesammten Verhältnisse der Kunst nachdachte. Dann, den Muth, den er durch langes Vertiefen in Bach und Schubert verloren, wieder aufraffend, das Joch alter Formeln abschüttelnd, die falsche Wichtigkeit verlernend, welche die Kenntnis gewisser Métiergeheimnisse bei denen hervorruft, welche sie für die höchste Weihe halten, entschloß er sich seinen Weg zu beschreiten und vor allen Dingen sein geistiges Selbst zu vervollkommnen.

Er kam zu der Erkenntnis, daß die Form ein weiches Wachs ist, in das unser Relief abzudrücken sei und daß, je feiner das Relief geschnitten ist, desto besser das Gepräge sich zeigen muß. Die Form, die man ihm als Wesenheit der Kunst gezeigt hatte, verlor für immer in seinen Augen ihren unantastbaren Charakter. Er erkannte die ganze Götzendienerei, die darin lag, das Bild für den Gott, das Mittel für den Zweck zu halten und auf die Qualität des Wachses mehr Gewicht zu legen als auf die Schönheit des Gegenstandes, den es vergegenwärtigen soll. So befand er sich in der rechten Stimmung des Geistes, welche Kühnheit und Bescheidenheit zugleich umschließt, die Hoffnung anspornt und das Selbstbewußtsein in Schranken hält. Von dem Augenblick an, als die Form ihm nur noch als das unentbehrliche Mittel der Ideen erschien, formulirte er sich den unumstößlich richtigen Satz von der Nothwendigkeit: ein schönes Gleichgewicht zwischen Form und Gedanken zu erhalten und nur solchen Gedanken Ausdruck zu geben, die der schönen Form würdig sind.

Wer Jahre lang sich bemüht hat das dichte Gewebe philosophischer Systeme zu durchdringen, um ihre Konsequenzen auf das Bereich der Kunst anzuwenden, und wem es gelungen, die dort geschöpften Ideen in solche hochherzige, umfassende, fruchtbare Principien zu formuliren, muß natürlich das Verlangen nicht allein ihrer Mittheilung, sondern auch ihrer Verbreitung empfinden und im Bewußtsein, daß sie zur Veredlung der Kunst beitragen, darnach streben, Proselyten für seine Meinungen zu werben. Franz suchte sie um so eifriger, als er sich noch nicht ganz aus der Niedergeschlagenheit erhoben, in die ihn die in peinlichem Verzagen gefaßte Überzeugung gesetzt hatte, daß er zum Produciren unfähig sei und nicht die nöthigen Eigenschaften eines Komponisten besitze.

Dieses Propaganda-Inte[illegible] trieb ihn aber aus seiner Zurückgezogenheit hervor — und mit einem Male sah er sich von einem Kreis junger Leute umgeben, die nebst einer gewissen künstlerischen Bildung einen regen Enthusiasmus für die Kunst mitbrachten. Er war plötzlich der Mittelpunkt einer Gruppe, die sich speciell mit der Musik, mit ihrer Aufgabe im socialen Leben, mit ihrer ethischen Bestimmung und Berechtigung beschäftigte. Man gab sich nicht damit zufrieden Musik — und ganz gute Musik! — zu machen: man befleißigte sich auch ästhetischen Nutzen aus ihr zu ziehen. Franz gefiel sich mehr und mehr in diesen abstrakten intellektuellen Übungen, welche er in der Folge auf seine eigenen Werke anzuwenden sich bemühte, indem er sich eine Selbstkritik erwarb, wie sie unter unseren Künstlern leider nur zu selten vorkommt. Denn die meisten begnügen sich entweder mit dem Ausdruck ihrer Gefühle, ohne auch ihren Werth zu prüfen und ihre Läuterung zu erstreben, oder erfreuen sich an der abgerundeten Form zugleich und vergessen ihr durch das Gefühl Bedeutsamkeit zu gewinnen.

Sechs Jahre lang fühlte Franz keinen Antrieb, die Feder zur Hand zu nehmen. Er war einzig und allein mit einer Aufgabe beschäftigt, welche die Eltern so oft irrthümlich mit dem Gymnasium für abgethan halten und die in unserer Zeit vorzugsweise von jedem schaffenden Künstler mit Liebe und Gewissenhaftigkeit erfüllt werden muß. Er strebte nach Erweiterung seines Ideenkreises, nach dem

Erreichen eines höheren Standpunktes, von welchem aus die Stellung der Kunst bezüglich ihres Verhältnisses zur Vergangenheit und Gegenwart der Gesellschaft zu übersehen ist, von welchem aus man sich Rechenschaft darüber geben kann: in wie weit sie ihre Mission schon erfüllt hat, welches ihre Aufgabe für die Zukunft sein wird, von welchem aus man ihren Ausgangspunkt erfassen, ihr Ziel ahnen lernen kann.

So lange ein denkender Künstler über alle diese Punkte nicht in sich selbst klar ist, schlummert in ihm der Wunsch nach eigener Bethätigung. Vor allem beherrscht ihn eine Art nie zu sättigender Neugier, ein unaufhörlicher Durst, welcher durch Studien nicht gelöscht, sondern immer heftiger entfacht wird. Die musikalische Bildung unseres Komponisten hatte übrigens unter dieser Periode, in der sein Geist mehr mit verallgemeinernden Gedanken als mit speciellen Arbeiten beschäftigt war, nicht zu leiden. Er blieb nicht bei der Bewunderung Bach's und Schubert's stehen, sondern folgte aufmerksam der Entfaltung der Schule, welche man damals die romantische nannte.

In Leipzig bildeten Mendelssohn's und Schumann's praktische und schriftstellerische Bestrebungen einen Kreis voll Leben und Bewegung um sich und der Einfluß dieser Nachbarschaft erstreckte sich bald bis Halle. Häufige Widerklänge trugen den Ton der Hauptstadt herüber und wurden begierig aufgenommen. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Henselt und andere damals vielleicht weniger hochgestellte, wenn auch oft erwähnte Namen erregten bei Franz Sympathie und Achtung. Alles, was seiner Natur von ihnen zusagte, nahm er in sich auf. Dieser Arbeit des Assimilirens mit den Werken der Zeitgenossen, deren Geist dem seinigen entsprach und deren Form das Siegel ihrer Zeit trug, verdankte er ganz besonders ein allmähliches Zurückkommen auf sich selbst, ein weniger unerbittliches Verfahren des Vergleichs, des Urtheils, sowie auch das Bedürfnis sich wieder gänzlich in seine eigene Gefühlsweise zu versenken, um sie dann frei im Kunstwerk erscheinen zu lassen, den Drang sich auszusprechen, statt, wie er in den letzten Jahren gethan hatte, in den Werken anderer den Momenten nachzuspüren, welche seinen eigenen Gemüthsstimmungen ähnlich oder verwandt waren.

Führten aber nur die verschiedenen Phasen des geistigen Lebens dieses Resultat herbei? Muß man nicht auch dem Einfluß persönlicher Erlebnisse in den hervorragenden Momenten der Künstlerlaufbahn Rechnung tragen, welche für die Richtung seines Bildungsganges maßgebend waren? Darf man sich den Gesammteindruck seiner Werke vergegenwärtigen, ohne zugleich der Färbungen zu gedenken, welche der prismatische Schein goldener Hoffnungen, strahlenden Glücks oder der trübe Nebel trauriger Enttäuschung, bitterer Betrübnis auf seinen Geist, auf seine Phantasie warfen? Der Augenblick, in welchem Franz sich aufs neue zur Komposition angetrieben fühlte, war nicht bloß in der Geschichte der Entwickelung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Moment tiefer Leidenschaft zusammen, welche an allen Fibern seiner Seele rüttelnd auch die poetischen Saiten zu neuen Schwingungen erregte. Er liebte mit aller Hingebung, wie sie nur in seiner reinen, edlen Natur keimen konnte. Er träumte von einem Glück . . . leise berührte ihn sein Flügel . . . und dann entfloh es!

Diese Katastrophe seines inneren Geschickes entschied seine völlige Reife. Franz brach mit allen Lockungen schwankender Wünsche, schwankender Hoffnungen. Der Schmerz stählte und koncentrirte seinen Geist und gab ihm jene Weihe, jene Energie, welche der Seele ihre ganze Freiheit läßt, um diese Freiheit mit allen Kräften zu bethätigen. Mit diesen neuerweckten Kräften fühlte er sich berufen seinen Platz unter den Männern der That einzunehmen und im Namen seiner inneren Begeisterung seine eigene Sprache zu sprechen. Ein Trieb, dessen Berechtigung er nicht verkannte, zog ihn zur Lyrik und besonders zur Form des Liedes; denn alles, was er am mächtigsten fühlte und dachte, nahm unwillkürlich diese Form an. Weit entfernt, sich bei der Wahl einer Gattung aufzuhalten und deren äußere Vortheile und Mißstände abzuwägen, dachte er anfangs gar nicht an die Öffentlichkeit und schrieb nur, um den ihn überwältigenden Gefühlen eine Ausströmung zu verschaffen — per sfogarsi. Seine verschlossene, wenig mittheilsame Gefühlsrichtung machte ihm diese Art sich aussprechen doppelt nöthig. Und nun fand es sich, daß die langen Jahre freiwilliger Enthalt-

samkeit von aller Produktion ihm nicht nur nicht schädlich gewesen waren, sondern dazu gedient hatten die ganze Frische seiner Verve zu kräftigen. In Folge seiner beständigen musikalischen Beschäftigung hatte er die in der Schule erlernten Métiergeheimnisse nicht vergessen — seine anhaltende innerliche Arbeit aber war hinreichend gewesen ihn von allen Fesseln der Vorurtheile zu befreien.

Auch jetzt, wie in so manchen anderen Fällen, war es die meist rüstiger als die eigene wirkende Selbstliebe der Freunde, welche ihn zur Herausgabe seiner ersten Werke veranlaßte. Schumann, dem er damals am nächsten stand, führte ihn in die Öffentlichkeit ein und war in der musikalischen Welt mit jener freundschaftlichen Anerkennung seine Pathe, die uns in seinen Schriften so anmuthig berührt. Franz erkannte, daß von diesem Augenblick an sein Verhalten zur Kunst in ein neues Stadium getreten sei. Es handelte sich für ihn nicht mehr ausschließlich darum, sich in seinen Kompositionen selbst zu genügen: seine künstlerischen Produktionen mußten Maß und Begrenzung in den Anschauungen und Empfindungen anderer finden lernen.

Die persönliche Bekanntschaft mit den Größen der Zeit — mit Mendelssohn, Schumann und anderen — bahnte ihm den Weg zur Selbstprüfung und Selbstachtung an. Er ging tiefer auf das Nachdenken über sich und seine Stellung dem Publikum gegenüber ein: das Resultat dieses Nachdenkens war das bewußte Festhalten an der eingeschlagenen Richtung, die klare Überzeugung, nur auf diesem Grund und Boden der Kunst und, was ja dasselbe ist, der Welt nützlich sein und werden zu können.

Zu diesem Entschluß gesellte sich als natürliche Folge ein zweiter — der Entschluß: nie um des bloßen Producirens willen zu schreiben und noch viel weniger aus irgend einem Motiv des Gewinns oder der Eitelkeit, sondern nur dann, wenn die innere Stimme, wenn die Sehnsucht nach dem Ideal, der heilige Reiz, welcher uns in der Kunst die Verklärung unserer edelsten Regungen zu suchen treibt, ihn dazu drängten und er so der Inspiration sicher sei, ohne welche wir weder Liebe zum Schönen fühlen noch die rechten Formen dafür schaffen können.

Und wer möchte sagen, daß er diesem edlen Gelöbnis nicht treu geblieben? Wer möchte unter seinen Schöpfungen eine einzige ausfindig machen, die andere Hebel verriehe? Weit entfernt sein Gelübde zu verletzen, setzte er sich vielmehr einer anderen Gefahr aus: der Gefahr einer zu großen Intensität des Gefühls, einer zu anhaltenden Selbstvertiefung, einer zu ausschließlichen Betrachtung seines inneren Wesens. Die Veränderungen, die er mit fester, überlegter Intelligenz später in seinen Kompositionen vornahm, bewiesen sattsam, daß er diesen Fehler bald erkannte und vermied.

Seit er nun seine Komponistenkarrière mit Verdienst und Ehren begonnen, bot sein äußeres Leben wenig Wechsel dar. Er schloß ein glückliches Ehebündnis und fand an dem von zarten Tugenden geschmückten häuslichen Herd jene helle, gleichmäßige Atmosphäre, welche geistigen Arbeiten so günstig ist.

Allerdings fehlte es ihm nicht an mehrfacher lokaler Opposition und Antipathie, die nur dazu dienen das Sprüchwort in Erinnerung zu bringen, daß „niemand Prophet in seinem Vaterlande ist." Jeder, der den beschränkten Ideenkreis einer kleinen Stadt kennt, wird leicht errathen, daß man eben das Interesse und die Nützlichkeit nicht begriff, welche für einen Musiker Beschäftigungen haben konnten, die keinen direkten Zusammenhang mit seiner Specialität hatten. Denn es giebt im Jahr der Gnade 1855 immer noch genug gute Leute, welche glauben, daß Künstler und Handwerker eines und dasselbe sei und daß man, um ein guter Maler, Bildhauer oder Musiker zu werden, nicht nöthig habe sich einen weiteren Horizont auszusuchen als den der Werkstätte — ganz wie Schneider und Schuster.

Franz wurde für absonderlich, originell gehalten, ja man ging so weit — und es ist dies ein charakteristischer Zug, der sich wohl in manchem Künstlerleben wiederfinden ließe und ein unnützer Wink mehr für die Pedanten und Dummköpfe der Zukunft sein mag — sich in die Ohren zu flüstern, daß eine solche Excentricität des Charakters nur von einem Ansatz zur Narrheit herkommen könne! Gewiß erwies sich ihm nichts hinderlicher als in der Stadt zu wohnen, in der er geboren und erzogen war. Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuschheit der Pflanze

sich entwickelt, deren Erblühen sich langsam vorbereitet, die dem Schoß der Nacht ihren Kelch öffnet und dann dem hellen Tag, den überraschten Augen den Glanz ihrer Blüthe zeigt. Es verdrießt sie, daß sie an einer Blume mit geschlossenen Blättern vorübergegangen ist, ohne ihren Werth, ihr Prangen errathen zu haben, und sie bestreitet denselben, nur um sich dem peinlichen Gefühl zu entziehen, daß sie ihn nicht voraussah.

So vergingen Jahre. Franz fand draußen die Sympathie, welche er verdiente, während seine Vaterstadt ihm sein Verdienst Note um Note streitig machte. Nur sehr langsam brach sich eine andere Ansicht in der Kritik der Hallenser Bahn — so schwer ließen sie sich herbei, diesen einfachen und wortkargen Menschen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den sie sich gewöhnt hatten als einen jener phantastischen, unschädlichen, unnützlichen, träumerischen Charaktere anzusehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Industrielle, der Gelehrte, der Geschäftsmann, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblickt, weil er nicht begreift, warum dieser Mensch da ist, und noch weniger, warum er noch viel vornehmer auf ihn heruntersieht! Die Bemühungen unseres Meisters, seine geistige Thätigkeit in seinem kleinen Kreise zum Besten der Kunst zu verwenden, gewannen ihm nach und nach die Achtung seiner Mitbürger in dem Maße, als die von außen sich um seinen Namen häufenden Anerkennungen und die wachsende Popularität, die er sich erwarb, ihren Vorurtheilen Schweigen auferlegten. Man ernannte ihn sogar zum Organisten an einer der Pfarrkirchen, zum Musikdirektor des Gesangvereins, zum Musiklehrer an der Universität und übertrug ihm die Leitung der Gesellschaftskoncerte.

Zur Stunde aber mag Franz schwerlich von dem in der Vaterstadt ihm vergönnten Wirkungskreis befriedigt sein. Doch wie viel ihm auch zu wünschen übrig bleibt, er darf mit innerer Zuversicht auf den um ihn gesammelten musikalischen Kern sehen, welcher gelernt hat banale Kunstprodukte, die nur mit dem Métier zu thun haben, von höheren Kunstwerken, wie Begeisterung sie schafft, zu unterscheiden. Dieser Kreis wird sich von Jahr zu Jahr erweitern und ihm ein intelligentes, sympathisches, bewunderndes und hin-

gebendes Publikum bilden, wie wohl selten jemand mit größerer Berechtigung es beanspruchen dürfte als Robert Franz.

Nachwort.

(Geschrieben im Jahre 1871.)

So schrieb ich vor nun bereits sechzehn Jahren — nur hie und da hatte ich aus dem reicher vorliegenden Material der seitdem erschienenen Liederhefte neue Beispiele heranzuziehen, meine Worte tiefer zu begründen, sonst aber kaum einen Satz zu ändern, kein einziges Wort zurückzunehmen. Meine Ansicht, welche damals von manchem als eine wohlmeinende Initiative, eine voreilige Verherrlichung, ja als eine Überschätzung unseres Lieblings angesehen wurde, hat sich inzwischen mit der überzeugenden Gewalt der Wahrheit vieler Herzen bemächtigt.

Abgesehen von Amerika — wo Franz durch die rastlose Thätigkeit Otto Dresel's längst die ihm gebührende Stellung unter den besten deutschen Namen einnimmt und seine Lieder zu dem unveräußerlichen Bestandtheil des Repertoires im Koncertsaal und Salon gehören — ist auch bei uns die kleine Gemeinde seiner Verehrer, wenn auch langsam, doch sicher in stetigem Wachsen begriffen und zählt wahrhaftig nicht die schlechtesten unter den musikalisch Interessirten zu ihren Anhängern. Auf den neueren Koncertprogrammen findet man dieses oder jenes Lied von Franz häufiger als sonst und es dürfte die Zeit doch nicht so fern sein, wo seine Musik Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, wo auch bei uns, wie jenseits des Oceans, die Vorführung seiner Lieder als nothwendige Forderung an die ausübenden Künstler seitens des Publikums ergeht. Es wäre ja auch zu viel verlangt, daß sich der leidige Indifferentismus der Älteren in ein wärmeres Interesse verwandeln sollte oder daß tonangebende „große" Sänger und Sängerinnen aus eigener Erkenntnis sich berufen fühlen sollten, ihr Repertoire durch Aufnahme eines neuen Liederschatzes zu bereichern und zu veredeln. Dazu gehört außer vielem anderen noch ganz besonders eine jugendliche Spannkraft des Geistes und Herzens, die den jahraus jahrein dieselben Pro-

gramme ableiernden Koncert-Matadoren und Figuranten längst abhanden gekommen ist.

Wie vor ihm manchem anderen Künstler, ist auch Franz die trübe Erfahrung nicht erspart geblieben, daß Zeitgenossen mit ihrer vollen Anerkennung kargen und geizen. Doch wenn diese vom Schauplatz abgetreten sind, wird ein neues Geschlecht herrschen, welches des Meisters Tonsprache nicht als eine fremde mühsam zu erlernen braucht, sondern unbewußt, widerstandslos mit ihr auf- und in sie hineinwächst. Ihm wird die gute alte Zeit der Väter, wo Curschmann und Genossen das tägliche Labsal sentimentalitätsdurstiger Seelen waren, wo Schubert kaum gekannt, Schumann als ungenießbar und unverdaulich, Franz als unverständlich bei Seite geschoben ward, ein mitleidiges Lächeln auf die Lippen locken.

Das fernere Schicksal des Komponisten — wessen Herz würde nicht mit Mitleid und Trauer darüber erfüllt? Das Gehörleiden desselben, das sich schon früher dann und wann bemerkbar machte, hat in den letzten Jahren in einer Weise um sich gegriffen, daß jede praktische Beschäftigung mit der Musik nach außen hin eingestellt werden mußte, die ihm bisher, wenn auch kein glänzendes, so doch ein bei der Einfachheit seiner Natur genügendes Einkommen sicherte. Mehr und mehr hat sich Franz von dem öffentlichen Musikleben der Gegenwart zurückziehen müssen — vor des alternden Meisters Thüre lagert das graue Weib, die Sorge „stets gefunden — nie gesucht", und raunt ihm allerlei ängstigende Sprüche in Ohr und Herz.

Nicht daß seine geistige Kraft gebrochen wäre — von seiner enormen Thätigkeit zeugt jene lange Reihe der werthvollsten Bearbeitungen von Musikwerken aus der Händel-Bach'schen Periode, die ganz dazu angethan ist, dem lieben Schlendrian des Altherkömmlichen den Garaus zu machen und den ergötzlichsten Zorn bei all' den großen und kleinen Herren zu wecken, die sich seit Jahren in dem ausschließlichen Besitze aller dahin einschlagenden Wissenschaft wähnten, aber mit aufrichtiger Freude von allen, denen es um eine wahrhaftige Wiederbelebung der Werke jener Meister zu

thun ist, begrüßt wurde. Es bedürfte einer neuen ausführlichen Schrift, um Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit gründlich gerecht zu werden.

Es sei nur so viel zum Schluß hinzugefügt, daß unter den Lebenden der noch gesunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz, mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Von den Meister-Bearbeitungen Franz', welche dem Privatstudium sowohl als den öffentlichen Koncertaufführungen nicht angelegentlich genug empfohlen werden können, erschienen bereits: die Bach'sche „Matthäus-Passion" (bei Breitkopf und Härtel), desselben Meisters großes »Magnificat« (bei F. E. C. Leuckart) und „Trauerode" (bei Fr. Kistner), sowie „Zehn Kantaten" (bei F. E. C. Leuckart); dann von Händel das »Jubilate« (bei H. Karmrodt) und »L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato« (bei F. E. C. Leuckart), dessen geschmackvoll-kostbare Ausstattung wohl von manchem Komponisten der Gegenwart mit neidvollem Interesse angeschaut werden mag; ferner eine reiche Auswahl vortrefflicher Arien und Duette beider Meister (bei Fr. Kistner, F. E. C. Leuckart und F. Whistling); außerdem das »Stabat mater« von Astorga, sowie Durante's »Magnificat« (beide bei H. Karmrodt). —

Indessen scheint bei den vielen Widerwärtigkeiten, die gerade ein Gehörleiden in seinem Gefolge mit sich führt, Franz die Freude am eigenen Sang erstorben, müde hat er seine Leier bei Seite gelegt, seit Jahren ist sein Mund verstummt. Vielleicht, daß durch irgend eine glückliche Wendung seines Geschickes zum Bessern ihm die verlorene Gesundheit wiederkehrt, sein Schaffenstrieb von neuem erweckt wird und uns einen neuen Liederfrühling bringt — sicherlich würde ich gern unter den Ersten sein, ihm dankend die Freundeshand zu drücken und ein erneutes frohes Willkommen zuzurufen.



Sobolewski's „Vinvela".

1855.*)

*) Ein Gedicht Ossian's für vier Solostimmen, Chor und Begleitung des Streichquartetts und der Harfe; aufgeführt von Liszt am 21. April 1853 in Weimar. Der Essay, damals geschrieben, erschien erst 1855 in der Brendel'schen Musik-Zeitschrift. D. H.



enn im Bereich der Literatur und der Künste ein Beispiel aufgestellt werden sollte, um an dasselbe allgemeine Untersuchungen über die Herrschaft der Mode zu knüpfen, so dürfte sich unter denen, welche der neueren Zeit angehören und zu derartigen Betrachtungen geeignet sind, kaum eines finden, das mehr Anhaltspunkte für solche geben würde als die Gedichte Ossian's. Wie fern lagen sie dem Geschmack und dem Bedürfnis der Gesellschaft zu Anfang unseres Jahrhunderts und wie fanden sie urplötzlich ihren Weg bis zur eleganten Welt! Und die Ursache? Ein Napoleon hegte sympathische Vorliebe für sie und ein Goethe schenkte ihnen seine bewundernde Aufmerksamkeit. Schon eine einzige solche Eroberung dürfte hingereicht haben, sie in der Welt der Mode zur Mode zu erheben: beide zugleich aber gewannen ihnen den Enthusiasmus auch der Leser, welche dem Scepter der Mode in eitlen flüchtigen Dingen wenig unterthan sind, desto mehr aber einem anderen huldigen, der wohl minder verziert, minder beblümt und bebändert ist als jener, in seiner strengen Einfachheit jedoch eine ebenso zwingende Macht ausübt.

Da das Wesen der Mode darin besteht, jenem Theil der Gesellschaft, dem die Fähigkeit abgeht selbständig einen Gegenstand ihrer zeitweiligen Bewunderung zu wählen, einen solchen zur Nachahmung zu übermitteln — wobei jedoch die Nachahmenden sich kaum des Warum bewußt werden, welches die Sympathie desjenigen bestimmte, dessen Geschmack sie nachäffen —, so wird natürlicherweise der Charakter der populären Gunst immer etwas Übertriebenes an sich tragen und mehr

wie Vernarrtsein als wie Gerechtigkeit aussehen. Im Gegensatz zu diesem Vernarrtsein ist dann auch die eintretende Reaktion um so zäher, je exaltirter und schwärmerischer es war. Überhaupt ist dem gewöhnlichen Sinn bei Werken, denen ein Zufall oder die mehr oder minder begründete Liebhaberei einer bedeutenden Persönlichkeit schnellen Eingang und unerwarteten Erfolg verschafft hat, die pittoreske Seite derselben leichter zugänglich als ihr tieferer poetischer Inhalt.

Im Ganzen genommen verknüpft sich die Erbauung dieses Sinnes viel mehr mit dem äußerlichen, die Idee des Künstlers oder des Poeten annehmenden Medium als mit der Idee und dem Gefühl selbst, von denen es bedingt wurde. In Folge dessen tritt, wie auf der einen Seite der Fanatismus oder das Vernarrtsein, auf der anderen die Unbeständigkeit ein; denn während man nie müde werden kann die ein Kunstwerk durchwehende Poesie einzuathmen und zu fühlen, verliert das Pittoreske nur zu bald seine Wirkung. Nach der anfangs durch die Neuheit der Formen, Farben und Bilder hervorgerufenen Bezauberung kommt die unvermeidliche Multiplikation der ersteren und, nachdem man sich beständig mit ihnen umgeben und mit ihrer Erinnerung vertraut gemacht hat, wendet man sich zuletzt, gesättigt bis zum Überdruß, von ihnen ab und ohne lange Transitionsfrist werden diese besonderen Formen eben so reizlos, als sie zuerst gesucht und gepriesen waren — ein Stadium, bei welchem Unparteilichkeit selten zu finden ist.

Es kam eine Zeit, wo Napoleon nicht mehr regierte, wo er die Mode nicht mehr beherrschte. Wohl thronte Goethe noch in seiner Immutabilität in Weimar, aber zahlreiche Stimmen fingen an gegen die Unfehlbarkeit seiner geistigen Machtsprüche zu protestiren und — die Mode hob nicht länger den Namen Ossian auf den Gipfel ihrer Wogen. Der lebhafte Streit über die Echtheit seiner Gesänge erstarb allmählich in wachsender Gleichgültigkeit und ließ die Frage ungeschlossen. Man setzte wohl nach wie vor von jedem Gebildeten voraus, daß er Ossian gelesen habe, selten aber sah man ihn in den Händen eines Lesers. Die Mütter nannten ihre Töchter nicht länger „Malwina“ oder „Moina“, die Maler verlegten sich weniger auf den Mondschein, „der Barde und seine Harfe“

erklang nicht mehr so häufig aus den Balladen und der Nebel sank aus seiner poetischen Höhe in die Reihe unbequemer, unwillkommener Naturerscheinungen herab.

In England wurden überhaupt Ossian's Gesänge nicht wie das „Nibelungenlied" in Deutschland — obwohl man dort ebenso lebhaft über sie gestritten hatte wie hier — als glorreiches nationales Vermächtnis der Vergangenheit und als eine poetische Erbschaft derselben anerkannt. War es die Verschiedenheit der Rassen, welche die Einmüthigkeit des brittischen Enthusiasmus verhinderte, oder waren es die Lobsprüche ihres großen Gegners, welche die Engländer gegen sie einnahmen: sie fanden kein Interesse daran, die nationale Theilnahme für sie wach zu erhalten, und die Schriften Macpherson's geriethen unmerklich in die Kategorie literarischer Kuriositäten, welche mehr ein Studium für Gelehrte als Anziehendes für die Mehrzahl der Leser bieten. Bemerkenswerth ist hiebei, daß mit dieser Ebbe des allgemeinen Geschmacks keine heftige Reaktion verbunden war. Man hat zu gewissen Zeiten Dante und Shakespeare als Barbaren betrachtet, Rafael und Michel Angelo ihr Genie abgesprochen. Demnach wäre es weder etwas Ungewöhnliches noch über ihren inneren Werth Entscheidendes gewesen, wenn auch Ossian's Dichtungen eine Zeit lang über alles Maß kritisirt worden wären. Doch war dies nicht der Fall. Die Mode wendete ihren Blick wieder von ihnen ab, ohne ihnen Lösegelder aufzuerlegen, auch ohne ihnen den früher gespendeten Weihrauch hoch anzurechnen.

In der Art, wie Ossian's Gedichte diese gefährliche Prüfung überstanden haben, liegt vielleicht ein sprechenderer Beweis ihres inneren Gehaltes als in der Bewunderung Napoleon's und selbst Goethe's — denn welcher Geist, welches Genie wäre unfehlbar? —; sicher wird niemand behaupten, Goethe habe nicht den vollen Werth Ossian's erkannt, er sei unergriffen geblieben von der feierlichen Schönheit seiner Vergleiche, von der scharfen genauen Schilderung der Charaktere, von der Mannigfaltigkeit der in das monotone Kolorit dieser Gesänge verwobenen Nuancen, von dem tiefen Gefühl der Schönheit, der Liebe, des weiblichen Ideals,

von dem mächtigen Hauch patriotischen Stolzes, der gleichsam den die Melodie tragenden basso ostinato zu den Erzählungen bildet, deren eingeflochtene Modulationen seltsam aber sonor, wild aber erhaben, düster aber ergreifend sich nie von ihrer Tonalität entfernen. Und wie ließe sich zweifeln, daß Goethe nicht unberührt war von dem Zauber dieser verwischenden Pinselführung, welche die massenhaften Konturen mit so vieler Weichheit verschmilzt, dem Profil erblichener Jungfrauen und verzweifelnder Liebenden eine so graziöse Zartheit zu verleihen weiß und zur Verbreitung dieser Bilder so viel beigetragen hat, — dieser feinen und geistvollen Farbengebung, deren graue, von schwach erleuchtetem Nebel schimmernde Tinten genügen, um wie mit einer Magie der Vergeistigung alle diese Heroen und Jungfrauen zu umgeben, diese unüberwindlichen, trotzigen Helden, diesen Fingal, nicht minder tapfer, aber menschlicher als Achill, diese Utha, reicher an Glück, doch nicht ärmer an Schönheit als Clorinde.

Diese künstlerischen Vorzüge wird Napoleon schwerlich so im einzelnen prüfend erwogen haben und man fragt sich, ob dieser von dem Bedürfnis seine Ideen unmittelbar in Thaten zu verkörpern so verzehrte Genius sich einem Buch wie Ossian mit so ausschließlicher Vorliebe zugewandt haben würde, wenn es ihm nur um genußreiche Analyse von Schönheiten zu thun gewesen wäre, die er unter anderen Formen bei anderen Poeten ebenfalls hätte finden können. Mußten ihn nicht vielmehr auf den ersten Blick die Ähnlichkeiten anziehen, welche er zwischen dem Verfahren des Dichters und seinem eigenen fand? Würde er nicht vergeblich anderswo nach Gesängen gesucht haben, welche zwischen dem Gefühl und der That weniger vermittelnden Raum gelassen hätten? in denen das Faktum in seiner erhabenen Nacktheit und poetischen Physiognomie mit weniger Phraseologie, Beschreibung, Umwegen und epischer Scenirung dargestellt ist? Die Intensität des Gefühls offenbart sich hier durch eine dem kürzesten Wort wunderbar eingehauchte Gewalt; der hinreißende Lakonismus, in welchen die Erzählung koncentrirt ist, durchglüht das Herz und ergreift die Einbildung ohne oratorische Vorbereitungen, ohne lange bei der Darstellung der Neben-

umstände zu verweilen, ohne das Gedächtnis mit epischem Ballast zu beschweren.

In Napoleon's Augen mochten Homer, Virgil, Tasso und Milton zu sehr darauf bedacht sein schön zu erzählen, schön zu sprechen, schön zu beschreiben. Um solche Verdienste hoch anschlagen und sie nacheinander in allmählichem Erfassen anerkennen zu können, dazu fehlte ihm die Muße, die nöthige Sorglosigkeit des Geistes. Ossian mit sich selbst vergleichend mußte er sich zu dem Dichter, der das Wort so mäßig braucht und ihm doch eine so erschütternde Macht zu verleihen wußte, hingezogen fühlen. Wie hätte er diesen Dichtungen auch nicht mit Vorliebe begegnen sollen, in denen er nur zwei oder drei zufällig aufgeschlagene Seiten zu lesen brauchte, um auf eine That, auf eine Begebenheit zu stoßen, die das Herz des Helden bewegte, die Einbildung des Eroberers entzündete oder auch seine Seele mit jenem höchsten, sich an kriegerische Tugenden so oft knüpfenden Mitleid füllte, welches Ossian so tief und so nachwirkend zu erregen verstand?

Was Ossian am meisten vor anderen Schlachtensängern auszeichnet, ist, daß wir leicht erkennen, wie seine Erzählungen nicht müßigen Generationen oder friedlichen Königen ertönen. Form, Dauer, Färbung und Charakter dieser Gesänge bezeichnen den Ton eines Barden, der einen siegreichen Helden auf fernen Feldzügen begleitet, seine Gefahren und Kämpfe theilt, ihm gleicht an Tapferkeit und Muth und ihm in den kurzen Momenten der Ruhe die eigenen Großthaten singt! Man sieht: Ossian hat nicht die Zeit, freudig dem eigenen Gesange zu lauschen; er mußte die Aufmerksamkeit der Zuhörenden fortwährend in Athem erhalten, ihre schnell geweckte Erregung schnell zu ihrem höchsten Gipfel steigern. Ihm war es nicht erlaubt es auf Wirkungen anzulegen, Schwierigkeiten zu häufen, Entwickelungen herbeizuführen, das Herannahen der Katastrophen zu zeigen: er mußte seine Gestalten und Gruppen in Hautrelief ausführen, damit einige Augenblicke genügten, um ihrer Stellung, ihren Verhältnissen, ihrem Beginnen die Erklärung zu geben. Wer solchen Bedingungen Genüge zu leisten vermochte, mußte nothwendig Napoleon's Lieblingspoet werden und den

Bedürfnissen dieses raschen, durchdringenden, glühenden und divinatorischen Geistes am vollkommensten entsprechen.

Die Vorliebe für Ossian seitens dieses Herrschers über Könige ist ebenso erklärlich, wie die Richelieu's für Ovid's „Metamorphosen" mit ihren energischen Darstellungen, ihrer mächtigen Konception, ihrer kräftigen Ausführung, mit ihren leidenschaftlichen Scenen, fesselnden Gedanken und kühnen Bildern, trotz all' ihrer geschmeidigen Anmuth, ihrem frivolen Anschein, ihrem Talent zu eleganter Plauderei und dem Reiz ihrer lüsternen Geschichten. Seine Eminenz mußten zu diesem Buch vor allem durch die Elasticität des Genies dieses berühmten Verbannten sich hingezogen fühlen, welches durch alles Zurechtlegen, Drehen und Winden nichts von seiner Festigkeit einbüßte und in so hohem Grade die Gabe der Transition — diese Kunst, in einem Moment ohne Gewaltsamkeit und Erschütterung vom Ernsten zum Zarten, vom Anmuthigen zum Herben hinüberzugleiten — besaß, daß es sich in der Schilderung der blutigsten Scenen eben so behaglich als in der Beschreibung einer im Bad überraschten Nymphe ergeht.

Richelieu ergötzte es ohne Zweifel, im Ovid eine Ähnlichkeit mit den hervortretendsten Zügen seines eigenen Charakters, mit den Abbildern der ausgezeichnetsten Eigenschaften seines eigenen Geistes aufzufinden — eines Geistes, der sich geschmeidig, geziert, geschmückt, geschminkt, ausschweifend, nicht ohne literarische Prätensionen zeigte, insgeheim aber mit Sorgfalt das richtige Thun erstrebte, unbeugsam in seiner Konsequenz, unerbittlich in seinen Plänen, gleichgültig gegen unvermeidliche Übel war. Er wußte dem lateinischen Poeten ebenso für den Zauber seiner eleganten Verse, wie für die verschwenderische Mannigfaltigkeit der Episoden Dank, welche letzteren er auf seinen Weg streut, ohne scheinbar an das Ziel zu denken, das er nie aus den Augen verliert und das er erreicht zu haben glaubt, wenn er schließlich der Nachwelt empfiehlt „seinen Namen bis zu den Sternen zu erheben", als Bonaparte es Ossian Dank wußte, daß er ihn nicht mit eitlen rhetorischen Figuren aufhielt, sondern ihn ohne zu vielen Aufwand von Periphrasen, Ornamentik und zierlich gruppirtem Detail bewegte und ergriff.

Ohne paradox zu sein, läßt sich die Frage aufwerfen, ob die aus dieser Jugendlektüre geschöpften Eindrücke Napoleon's nicht vielleicht dazu beigetragen haben, das berühmte politische und strategische Axiom in ihm zur Reife zu bringen: »La force c'est la concentration«. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihn die hier mit so wenigen Strichen gezeichneten Kämpfe und Leidenschaften tiefer berührt haben als breitere Schilderungen anderer Epopöen und er in Folge dessen den Schluß zog, den ihn sein das Richtige immer so scharf treffender Geist auf einem anderen Gebiete zu bethätigen lehrte, daß nicht alle Imaginationen gleich der seinigen darauf bedacht seien Stoff zu Epopöen zu geben und nicht alle Poeten das Talent besäßen, ihre Bilder zu schattiren und dennoch koncis zu bleiben, alles zu sagen und doch karg mit dem Worte zu schalten, das Bild statt aller Beschreibung zu gebrauchen und dabei die Einbildung mehr zu reizen als zu befriedigen. Selbst der Stil Napoleon's entspricht diesem Charakter und man ist versucht den Einfluß seines bevorzugten Autors aus diesem zu erkennen. Er athmet dieselbe Hoheit der Haltung, dieselbe intensive Einfachheit der Diktion, dieselben glänzenden und schlagenden Metaphern, dieselbe Vermeidung aller allmählichen Uebergänge, dieselbe Energie der kurzen Anreden, dieselbe Einheit des Eindrucks als herrschende Totalwirkung, dieselbe majestätische, gebieterische Ueberwältigung.

Diese Züge resümiren — wenigstens nach einer Seite hin — die wesentliche Verschiedenheit zwischen Ossian und anderen epischen Sängern. Sie lassen gerade ihn ausnahmsweise zu einer musikalischen Konception geeignet finden, welche unter der Vokal- und Instrumentalmusik zu den dramatischen Formen sich hinwendet. Man sollte es für leicht halten, die hohe und besondere Originalität dieser Gesänge musikalisch wiederzugeben und den unter dem Einfluß ihrer Inspiration komponirten Werken ein Gepräge zu verleihen, welches sie von anderen in einer analogen Weise unterschiede, wie das Buch des blinden Kaledoniers von anderen derselben Art unterschieden ist.

Allerdings ermangelt die Musik außerhalb der Scene jener

schnellen Kundgebung des Inneren, welche, mächtig oder zart, im Dialoge von so großer Prägnanz ist. Auch entbehrt sie ebenso den Reiz des Bildes, wie die von der stürmischen Bewegung der Erzählung hervorgebrachte Wirkung, ist aber dagegen mehr als jede andere Kunst befähigt eine außerordentliche Gefühlsintensität zu reproduciren. Keine vermag wie sie eine so unbegrenzte Macht der Emotion in beschränktem Rahmen geltend zu machen und, um die zartesten und tiefsten Saiten des Herzens anzuschlagen, sich auf die Exposition des einfachen Hergangs zu beschränken, keine so durch den gedrungenen, reinen Ausdruck gewisser Empfindungen zu rühren und zu erheben.

Und doch haben die meisten Musiker, die es mit Ossian versuchten, mehr darnach gestrebt, das Verfahren, auf welches die Malerei angewiesen ist, auch in der Musik anzuwenden und durch das Uebertragen des Malerischen der Ossian Scenen auf ihre Kunst dem Ohr deutlich zu machen, was der Pinsel dem Auge darzustellen bemüht ist und was jene Scenen der Phantasie in so ergreifender Weise vorführen: lange Nebelstreifen, die gleich schwebenden Zelttüchern über die mit Haidekraut bedeckten Hügel gebreitet sind — rauschende Waldbäche, die ihren flüssigen Staub mit den Thränen untröstlicher Geister vermischen — Klagelieder dunkler Wogen im Zwiegespräch mit sturmbefreundeten Möven — zerrissene Wolken, die gleich Phantomen von Flotten oder Kriegsheeren die Luft durchirren — wimmernden Ruf der Vögel der Nacht, Krächzen der Geier — fernes Funkeln der Sterne im unendlichen Himmelsraume — knirschendes Bersten entzündeter Tannen — tiefe Seufzer im Astwerk tausendjähriger Eichen. Meistens haben die Musiker jene Sepiatöne gesucht, welche auf uns einen Eindruck machen, als hätten die Strahlen der Sonne unter jenen Breiten den Glanz ihres Prismas verloren und die Dinge nur den zurückgeworfenen Schatten der sie sonst belebenden Farben zurückbehalten. Sobolewski hat in seiner „Vinvela" weit mehr nach dem Ausdruck des Poetischen, nach der Lyrik dieser Episode gestrebt als nach einer Darstellung der in ihr liegenden Malerei.

In seiner Tondichtung finden wir keine malende, keine nach-

ahmende Musik. Wir hören nicht das Zischen der Wellen, die zwischen spitzigen nackten Felsen toben, nicht das wilde Stöhnen des Windes auf dem mit Todten besäeten Schlachtfelde, als wollte er die letzten vergessenen Seelen aus den wunden Leibern jagen, um sie auf allen seinen Wegen vor sich her zu treiben, — wir hören nicht die geschwungenen Schwerter, welche die feuchte Luft durchschneiden, nicht die im Herbstwinde flatternden Mähnen, — keinen Kriegesruf, kein Festgeschrei, nicht Schilderklirren noch Becherklingen, — wir sehen kein Schimmern weißer Frauengewänder, kein Aufleuchten der Nothflammen über Thurmeszinnen, — wir gewahren nicht die Ufer des trüben Kaledonien, das vom Ocean gepeitscht seine Berge in eine von ewigem Nebel erfüllte Luft erhebt, nicht die Klippen und den von Quarz funkelnden Strand, welche das grüne Erin umringen. Sobolewski's Werk bleibt schmucklos wie sein Modell. Er fügt ihm nichts hinzu, weder ergänzende Züge noch Landschaftliches — das Ganze ist nur ein Seufzer, ein klagender Hauch, der wie auf den Fittigen eines sanft bewegten Windes den Klang einer unheilbaren Schwermuth, eines unsäglichen Schmerzes in seiner erhabenen ruhigen Ewigkeit zu uns herüberträgt.

Es ist die Geschichte zweier Liebenden, deren Liebe stärker gewesen ist als das Leben und der Tod: denn sie raubte ihnen das Leben und überlebte ihren Tod. Es giebt nichts Einfacheres und Ungemachteres als diese Trauersage von einer Jungfrau, welche den Geliebten zum Kampfe scheiden sehen muß und zu stolz auf seine Ehre ist, um ihn von den Gefahren des Kampfes zurückzuhalten, die aber sich selbst überlassen die Einsamkeit der Trennung nicht überdauern kann und sanft wie eine Blume, die in zu langer Nacht erstarrt, sich in das Dunkel des Grabes herniederneigt, so daß der aus allen Gefahren siegreich wiederkehrende Liebende nur ihren Schatten findet, der die heiligen Orte einstiger Wonne umschwebt, der im stäubenden Dunst des Kataraktes zerrinnt, dessen Stimme im leisen Wehen der Gräser verklingt.

Giebt es etwas Ergreifenderes, etwas Ursprünglicheres als diese schlichte Erzählung? Wo möchten wir eine naivere, klagendere Elegie finden? Und wenn es Aufgabe der Elegie ist Gefühle einer un-

endlichen Theilnahme, eines nicht zu beschwichtigenden Mitgefühls in uns hervorzurufen, wie es der Anblick unverdienter Leiden erweckt, denen zwei jugendliche, schöne, liebende, gegen das Hereinbrechen eines tödtlichen Schmerzes waffenlose Wesen erliegen: so giebt es vielleicht in dem ganzen weiten Bereiche der Musik kein Werk, auf welches man diese Bezeichnung treffender anwenden könnte als auf Sobolewski's „Vinvela". Es durchbohrt das Herz und vergeblich widersteht man dem Eindruck, welcher Thränen des tiefbewegtesten Mitleids in unsere Augen treibt.

Der Komponist strebte vor allem darnach, der Musik jene Gabe der Unmittelbarkeit zu erhalten, welche Ossian auszeichnet und durch welche die Seelenbewegung des Dichters sich dem Leser überträgt, ohne daß sie sich erst aus der Schilderung, der Erklärung und Entwickelung gewisser Scenen, Gefühle und Situationen ablöst, wobei die Momente, in denen der Poet alle Kraft zusammennimmt und in denen jedes Wort trifft, nur vereinzelt vorkommen können. Sobolewski wollte die Musik nichts von der Gewalt ihrer Gefühlsintensität einbüßen lassen und, indem er eine der einfachsten, natürlichsten, von einer monotonen, unwandelbaren Trauer durchdrungenen Episoden wählte, die in Folge ihrer ganzen Anlage mehr zum Herzen als zur Phantasie spricht, unterzog er sich einer Aufgabe, die um so schöner, als sie undankbar ist, deren Erfüllung man aber um so weniger anerkennen wird, je besser sie ihm gelang.

Um die Musik seinem Stoff entsprechend zu gestalten, schuf er sich durch die ausschließliche Anwendung der Saiteninstrumente (Streichquartett und Harfen) ein durchsichtiges ätherisches Kolorit. Er erlangte dadurch eine in ihren Kontrasten mit den Stimmen und Chören seltsam vibrirende Klangfarbe, zu deren Durchführung es uns — wir gestehen es offen — am Muth der Konsequenz gefehlt haben würde. Wir hätten höchst wahrscheinlich die klagenden weichen Töne den tiefen Lagen der Flöte übergeben und das so eindringlich redende Englische Horn und einige andere nur hie und da einfallende Blasinstrumente hinzugesetzt. Der Effekt wäre dadurch mannigfaltiger geworden, wobei wir jedoch nicht behaupten

wollen, daß diese Art unheimlich phantastischer Beleuchtung dem Werk ein Gewinn gewesen wäre und es nicht das von den Nerven so bebend empfundene Halblicht, dieses Ungewohnte im Zusammenwirken des ganzen Bildes, welches mit den uns in den Momenten vor den Erscheinungen überkommenden Schauern so trefflich übereinstimmt, verloren hätte.

Die Verkündigung ihres wirklichen Nahens kann uns nicht wirksamer als durch die Saiteninstrumente mitgetheilt werden, deren Klang der subtilste, wir möchten sagen: der immateriellste von allen ist und uns fast auf einem weniger körperlichen Wege als dem der Sinne in die Seele zu dringen scheint. Es giebt keinen anderen, der uns weniger die Mittel seines Fühlbarwerdens merken ließe, keinen, der weniger das gröbere Element des Gehörsinnes in Anspruch nähme als er. Seine Wirkungen auf das Ohr lassen sich mit denen vergleichen, welche das Auge empfindet angesichts von Widerspiegelungen auf dem Wasser oder von Gegenständen, die es auf hohen Gipfeln von Wolken im Perlmutterglanz einer aufgehenden Sonne reflektirt erblickt. Beides läßt uns in der Ueberzeugung der Wirklichkeit des Wahrgenommenen, benimmt uns aber das Gefühl seines Realismus und gewährt uns auf Augenblicke das entzückte Schauen einer geistigen Welt.

Wenn die Musik sich auf diese Regionen der Gefühlswelt so eigenthümlich anwenden läßt, so leihen ihr dagegen die verschiedensten Auditorien — leider! — nur zu selten ein geneigtes Ohr. Die Leidenschaft elektrisirt in Italien, erregt in Frankreich, begeistert in Deutschland, imponirt in England; das Pittoreske reizt hier, zerstreut dort, bezaubert in einer Hauptstadt, genügt in der anderen; das Pikante amüsirt überall: das Gefühlvolle dagegen läuft überall Gefahr zu ermüden, sobald es größere Proportionen annimmt und bei den Ausführenden, besonders bezüglich ihrer Auffassung, seltene Mittel und eine eben so große Aufmerksamkeit als von den Zuhörern beansprucht. Hätte Sobolewski — was viel sagen will — ein Stück gleichen Werthes und Stils für Piano oder Gesang von etwa fünf Minuten Dauer komponirt, so würde er allerdings nur eine sehr kleine Gruppe gefunden haben, die seiner Arbeit mit dem

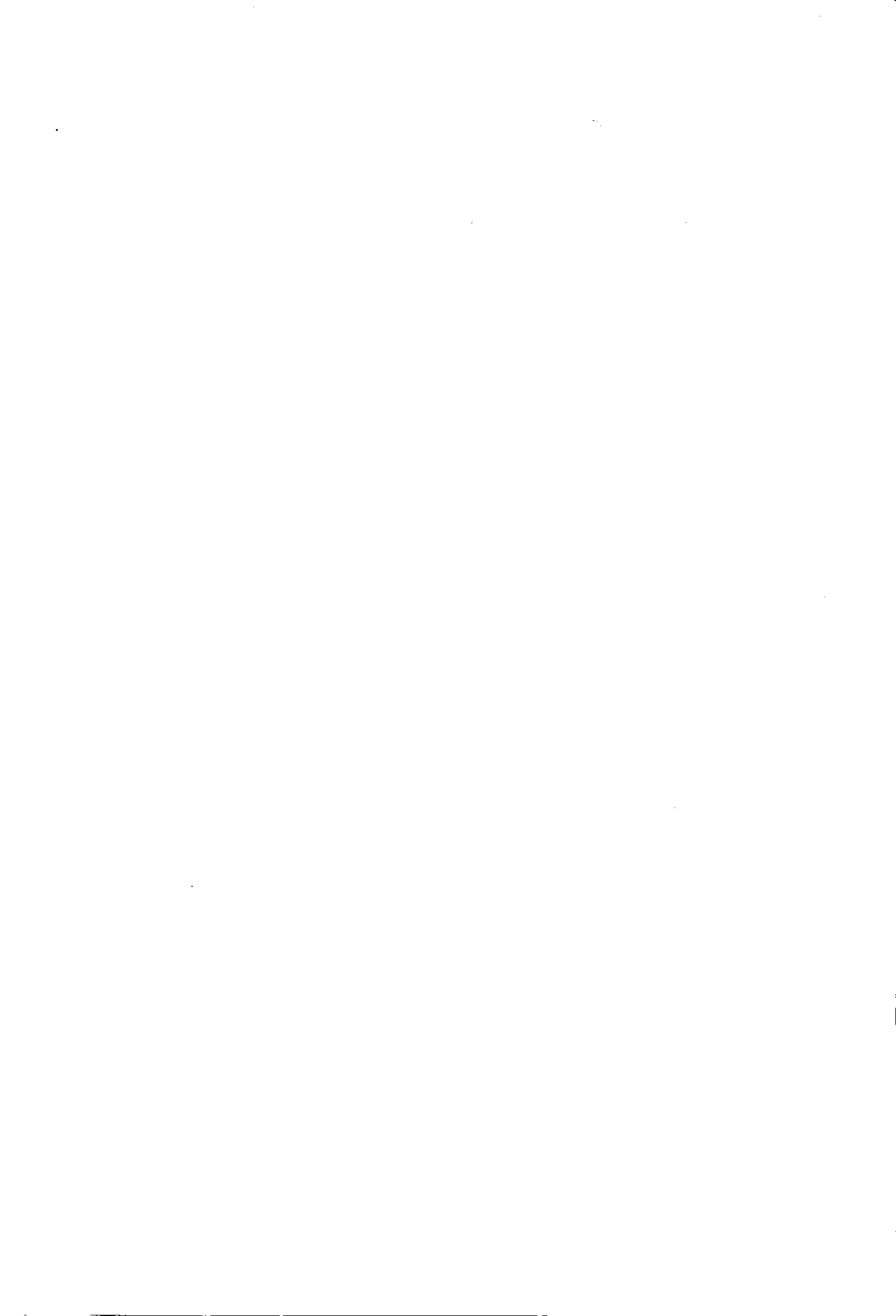
erforderlichen Verständnis entgegengekommen wäre; immerhin aber hätte er hoffen können, daß mit der Zeit sich eine solche Gruppe endlich bilden würde. Nun aber, da er seiner Inspiration folgend ein schönes Werk, voll tiefen Gefühles in einer diesem Gefühl entsprechenden Form geschaffen — ein Werk, wie es wenige giebt, das aber eines Chors und Orchesters und einer halben Stunde Zeit bedarf wo wird er ein Publikum finden, dessen Empfindungsweise rein und erhaben genug wäre, um die herbe Lust seiner von Thränen gesättigten Elegie in sich aufzunehmen? ein Publikum, das zugleich geübte, hinlänglich erzogene musikalische Ohren mitbrächte, um sich von dem Talent, mit dem er seine Musik mit weinenden Emotionen durchdrang und mit immer ersticktem und immer wieder aufs Neue ausbrechendem Schluchzen erfüllte, Rechenschaft geben zu können?

Als wir das Werk eines Abends dirigirten, zeigte uns ein Blick auf den Saal eine Gruppe hübscher Frauen mit eng geschnürter Taille, emsig beobachtend, ob ihre Mantillen mit der gehörigen Grazie von den Schultern fielen, und damit beschäftigt ihre Schleifen in der gehörigen Ordnung zu erhalten — nach einer anderen Seite sahen wir Herren, die nach einem kompakten Diner von jenen gewissen der Verdauung folgenden Gähnkrämpfen heimgesucht waren und deren kurze nervöse Zuckungen die Ungeduld verriethen, mit welcher sie irgend einen hüpfenden Rhythmus, zu dem ihre Finger Tamburin schlagen könnten, zu hören verlangten — weiterhin lauschten aufmerksame Gesichter, doch augenscheinlich gespannt, ob nicht bald etwas „passiren" würde, wobei sie uns unwillkürlich an Touristen erinnerten, denen man einen auf durchsichtigem Himmel klar hervortretenden Horizont zeigt, über dem sich der Ätherbogen anmuthig strahlend erhebt, und die nun in der von köstlichem Licht gebadeten, von weichen Linien schattirten Landschaft irgend einen nichtssagenden Kirchthurm oder den Schornstein einer Fabrik suchen. Abgespannte Unaufmerksamkeit, blasirter Ennui, frivole Neugier war also alles, was man zum Anhören einer Dichtung mitgebracht, die, wie eine dunkle Wolke mit Gewitterschwüle, so mit Gefühl gela-

den war, einer Dichtung, die zu den trauervollsten aller Dichtungen gehört! Sunt lacrimae rerum.

Dieses schauend fragten wir uns mit einer noch tieferen Traurigkeit, als uns der Gesang Ossian's eingeflößt hatte: ob auch im Bereich der Künste ein grausames Los herrliche Schöpfungen zum Verblühen in der Einsamkeit verdammt? darum verdammt, weil sie in zu hohen oder zu brennenden Regionen aufgesproßt sind, um von der Masse verstanden zu werden? — ob es sein muß, daß sie den Blumen der Wüste oder unerreichbarer Berggipfel gleichen, zu denen keiner hindringt, um ihren eigenthümlichen Duft, ihre echte Schönheit zu genießen? oder jenen unter einem bleichen Stern geborenen Seelen, auf welche niemals der Blick fällt, der die sublimen Geheimnisse ihrer verborgenen Aufopferungen zu durchdringen vermöchte?

Wenn es aber Kunstwerke giebt, die gleich jenen schönen Seelen, jenen verlorenen Pflanzen verurtheilt sind in steter Menschenferne zu vergehen, ihr Leben und Arom nur vor den Augen ihres Schöpfers auszuströmen, einsam, unbekannt, unbewundert in alta solitudine zu verharren, so liegt diesmal die Schuld nicht an dem Geschick, sondern an den Menschen — und vor allem an uns Künstlern —, die ihren Geschäften und Zerstreuungen nachgehend die geebneten, staubigen Straßen verfolgen, ohne sich aufzuhalten, und die noch weniger sich umkehren mögen, um ein im Schatten aufgegangenes Meisterstück zu bewundern, welches vergebens darauf harrt, daß die eilig Vorübergehenden ihre Schritte hemmen und zu ihm gelangend seine Schönheiten an das Licht ziehen.





*) Als Begleitbrief zu der ersten, von J. Schuberth & Co. in Leipzig herausgegebenen und von Franz Liszt revidirten Sammlung der Nocturnes obigen Meisters geschrieben. D. H.





Die Sammlung der „Neun Nocturnes" von John Field erfüllt sicherlich die Wünsche aller, welche für den diese innigen Gedichte durchwehenden Zauber empfänglich sind. Hatte man sie doch bis zu diesem Augenblick aus verschiedenen Editionen zusammensuchen müssen, um sich ihrer erfreuen zu können! Der Autor hatte sie sorglos auf seinem Pfad umhergestreut und auf ihre Veröffentlichung eben so wenig Werth gelegt wie auf ihren Vortrag: eine Sorglosigkeit, welche die Anmuth seines Talentes erhöhte, aber es seinen Bewunderern erschwerte seine Kompositionen — wahre Meisterwerke an Feinheit des Gefühls! — in einer Sammlung vereint zu sehen. Obwohl es zu beklagen bleibt, daß Rücksichten auf bestehende Eigenthumsrechte eine Gesammtausgabe seiner Nocturnes, wie seiner Klavierwerke überhaupt, verhindern, so wurde hier doch wenigstens versucht alle die kleinen poetischen, dem Traumleben entsprossenen Gebilde zusammenzustellen, deren Neuauflage gestattet ist.

Neben so vielem längst Veralteten haben sich die Nocturnes von Field ihre Jugend bewahrt. Vierzig Jahre und darüber sind über sie dahingegangen und noch immer weht aus ihnen eine balsamische Frische, noch immer entströmt ihnen lieblicher Duft. Wo sonst als bei Field begegnen wir noch einer so vollendeten und unvergleichlichen Naivetät? Niemand nach ihm vermochte die Reize dieser Sprache von neuem zu schaffen — einer Sprache, schmeichelnd, wie ein bewegter thränenfeuchter Blick, einlullend, wie das gleichmäßige Hin-und-her eines schaukelnden Kahnes oder einer schwingenden Hängematte, deren schmachtend-gemächliche Bewegungen uns glauben machen ringsum das Verhauchen zärtlichen Flüsterns zu hören.

Niemand erreichte wieder diese schwebenden Äolsharfen-Klänge, diese Halbseufzer der Lüfte, die leise klagend sich in Schmerzenswonnen lösen. Niemand wagte den Versuch Ähnliches zu schaffen, namentlich niemand von denen, welche Field seine eigenen Kompositionen in Momenten spielen, richtiger gesagt: träumen hörten, in welchen er sich ganz der augenblicklichen Inspiration überließ, ohne sich an die Noten früherer Eingebung zu binden, und seine Melodien ununterbrochen mit neuen Arabesken und Blumengewinden umschlang. Obwohl er sie immer wieder mit neuen Sträußchen, die wie ein Blumenregen auf sie niederfielen, zu schmücken wußte, so verschwanden sie nicht unter diesem Schmucke, welcher ihr schmachtendes Wogen und ihre hinreißend graziösen Bewegungen wohl umschleierte, doch nicht verhüllte. Mit welch' unerschöpflichem Reichthum variirte er die Wiederholungen seines Gedankens! Mit welch' seltenem Glück wußte er ihn zu umwinden, ohne daß er ihn mit dem Netzwerk seiner Gedanken verdeckt hätte!

Giebt man sich den sanften Rührungen hin, wie sie in seinen Aufzeichnungen herrschen und wie sie sein Spiel beherrscht haben, so kann man sich der Überzeugung nicht erwehren, daß es ebenso unnütz wäre ihn kopiren als sich der Hoffnung hingeben zu wollen, diese zarte Originalität, welche weder der äußersten Einfachheit des Gefühls noch der Verschiedenheit der Form und der Verzierung ermangelt, mit Erfolg imitiren zu können.

Wenn es irgend ein Etwas giebt, dessen Geheimnis wir vergeblich nachspüren, es sei denn, daß die Natur es unserem Talent als besondere Auszeichnung anvertraut hat, so ist es die keusche Grazie der Reinheit und der Reiz naiver, eingeborener Sinnigkeit, — Eigenschaften, die man als Mitgift der Natur besitzen, doch nie sich erwerben kann. Field war mit ihnen ausgestattet. Sie haben seinen Schöpfungen einen Zauber verliehen, über welchen die Zeit keine Macht haben wird. Seine Form wird nie veralten; denn sie stimmt vollkommen mit seinen Gefühlen überein, welche nicht zu der Gattung vorübergehender, vergänglicher, unter dem Einflusse des Moments stehender Empfindungen gehören, sondern zu jenen reinen Erregungen, welche für das menschliche Herz von unvergänglichem

Reize sind; denn gegenüber der Schönheit der Natur, wie gegenüber den dem Lebensmorgen angehörenden zarten Empfindungen, wo die glänzenden Prismen der Gefühlswelt noch unumdüstert von dem Schatten der Reflexion erscheinen, bleiben diese Gefühle unverändert, bleiben sie ewig dieselben.

So läßt sich darum nicht einmal träumen sich nach diesem Vorbild bilden, nach diesem Modell modelliren zu können. Ohne ganz besondere Aspirationen sind seine Effekte unerreichbar. Sie lassen sich nicht finden, es sei denn, daß man sie nicht sucht. Umsonst würde jeder Versuch sein die Reize ihrer Spontaneität zu analysiren; denn diese fließen nur aus einer Gemüthsanlage, welche der Field's verwandt ist.

Ihm war die Invention ein leichtes Spiel, die Verschiedenheit der Formen ein Bedürfnis, wie es so oft bei Naturen der Fall ist, deren Gefühl übervoll überfließt. In Folge dessen war sein Talent trotz der mit seiner Stimmung so mannigfach variirenden Eleganz stets frei von jeder Affektation. Weit hievon entfernt liegt seine Erfindung ganz in jener Einfachheit des Instinktes, welche den Akkord eines reinen und glücklichen das Herz erfüllenden Gefühls bis in das Unendliche zu moduliren liebt.

Das soeben Gesagte gilt ebenso dem Komponisten wie dem Virtuosen. Schreibend wie spielend, hier wie dort, war er nur bedacht seine eigenen Gefühle zu seiner eigenen Freude auszudrücken — es ist unmöglich sich eine unbefangenere Gleichgültigkeit gegen das Publikum zu denken, als die seine war.

Als er nach Paris kam, verschmähte er es nicht sich in seinen Koncerten eines tafelförmigen Pianos zu bedienen und erreichte mit demselben eine Wirkung, welche er mit einem anderen, dem Saal und seinem aufmerksamen Auditorium besser angepaßtem Instrument kaum in höherem Maße hätte erringen können. Er bezauberte sein Publikum, ohne es zu wissen und ohne es zu wollen. Seine nahezu unbewegliche Haltung, sein so wenig ausdrucksvolles Gesicht zogen nicht die Aufmerksamkeit auf sich. Sein Blick suchte keinen anderen. Sein Spiel floß ruhig und klar. Seine Finger glitten über die

Tasten und die Klänge, die sie weckten, schienen einander zu folgen wie sich kräuselnd dahinströmende Wasserfurchen.

Dabei war es nicht schwer zu bemerken, daß er sich selbst sein Hauptauditorium war. Seine Ruhe war eine beinahe schläfrige, die selbst von dem Eindruck, den sein Spiel auf seine Hörer machte, nicht gestört, nicht beeinträchtigt werden konnte. Keine Hast, keine Übertreibung weder in seiner Haltung und Bewegung, noch in seinem Rhythmus und Tempo unterbrach jemals sein melodisches Träumen, welches die Atmosphäre mit einem köstlichen Etwas füllte, das uns die liebeseligsten Melodien, die süßesten Eindrücke, die reizendsten Plaudereien mezza voce zuzuflüstern schien.

Diese ruhige Gelassenheit verließ ihn nie. Sie schien im Gegentheil, je älter er ward, ihn mehr und mehr zu beherrschen. Je mehr sein Alter vorrückte, um so antipathischer berührte ihn jedes Geräusch, jede Bewegung. Er liebte die Stille, seine Sprache ward langsam und sanft; alles, was rauh und lärmend war, peinigte ihn so, daß er es mied, ja floh. Sein so geschmackvoller und in seltener Weise distinguirter Vortrag nahm mehr und mehr das Gepräge einer Morbidezza an, deren Gemächlichkeit immer indolenter zu werden schien. Um auch die geringste Bewegung bei demselben zu vermeiden, adoptirte er bei seinen Übungen, denen er bis in sein spätes Alter täglich einige Stunden widmete, ein heutigentags — leider! — nur zu sehr vergessenes Verfahren, nämlich während derselben beständig ein großes Geldstück auf die Oberfläche der Hand zu legen, das durch keine unruhige Bewegung herabgleiten durfte. Dieser Zug giebt einen vollkommenen Begriff von der Ruhe und dem Charakter seines Spiels.

Während der letzten Jahre seines Lebens schien sich diese Ruhe in eine absolute Gleichgültigkeit zu verwandeln. Alle Bewegungen seines Körpers standen unter derselben. Aufstehen, sich setzen, gehen — alles war ihm eine Last. Das leichte Gewicht eines kleinen Spazierstockes überstieg manchmal die Kräfte seiner lässigen Hand, und entschlüpfte er ihr auf einem Spaziergang, so konnte auch nicht die kleinste Dosis von Energie ihn bewegen ihn aufzuheben — er

blieb vor ihm stehen, ruhig wartend, bis ein Vorübergehender ihn aufhob und ihm gab.

Beinahe ebenso verhielt es sich mit seinem Ruhme. Keine Sorge, kein Kummer bezüglich desselben beschäftigte ihn und es kümmerte ihn wenig in weiten Kreisen gekannt oder nicht gekannt zu sein, von den Hauptstimmen der Öffentlichkeit gelobt oder getadelt zu werden. Für ihn bestand die Kunst in der Genugthuung, sich ihr hinzugeben. Was darüber hinausging: der Platz, der ihm angewiesen wurde, der Ruf, der ihn umgab, der Erfolg und die Dauer seiner Kompositionen — alles das beunruhigte ihn nicht.

Field sang nur für sich, sich selbst Vergnügen zu bereiten war ihm ausreichend — anderes verlangte er nicht von der Musik. Schrieb er, so geschah es aus einer Art Zerstreuung. Einige seiner Werke, die unglücklicherweise nicht zahlreich genug sind, wie namentlich seine Koncerte, enthalten Stellen von frappanter Originalität und unbestreitbar harmonischem Verdienste. Studiren wir sie aber und lassen wir uns von ihrem Gefühlsgehalt durchdringen, so gelangen wir bald zu der Ansicht, daß er sie komponirend wie spielend nur seiner Phantasie entsprechend, mit Leichtigkeit geschaffen, ohne Arbeit erfunden, ohne Mühe gefeilt und gleichgültig veröffentlicht hat. Welchen Kontrast bildet diese Erscheinung im Vergleich zu den Gewohnheiten unserer Tage!

Aber gerade diesem totalen Absehen von allem, was nach Effekt hascht, verdanken wir die ersten Versuche — und wie vollkommene! — dem Klavier Gefühl und Traum einzuhauchen und den Klaviersatz von dem Zwange zu befreien, welchen bis dahin die Form regelmäßig und officiell auf alle Kompositionen ausübte. Vor ihm mußten sie nothwendigerweise Sonaten oder Rondos ꝛc. sein. Field dagegen führte eine Gattung ein, welche keiner dieser bestehenden Kategorien angehörte, bei der aber Gefühl und Melodie die Oberherrschaft führten und sich frei, ohne die Fesseln, ohne den Zwang der vorgeschriebenen Formen bewegten. Er hat den Weg für alle die Erzeugnisse eröffnet, die in der Folge unter dem Namen „Lieder ohne Worte“, „Impromptu“, „Ballade“ u. s. w. erschienen sind, und man kann den Ursprung dieser für den Ausdruck innerer

und individueller Erregungen bestimmten Stücke auf ihn zurückführen. Er war der Entdecker dieser Domäne, welche für die mehr feine als großartige Phantasie, für die mehr zarte als lyrische Inspiration ein ebenso neues wie günstiges Gebiet eröffnete.

Der Name „Nocturne" paßt vortrefflich zu den Stücken, welche Field so zu nennen den Einfall hatte. Denn schon die ersten ihrer Klänge versetzten uns in jene Stunden, in welchen die Seele, befreit von des Tages Last, nur in sich ruhend, sich zu den geheimnisvollen Regionen des Sternenhimmels emporschwingt. Hier sehen wir sie luftig und beschwingt, gleich der Philomele der Alten, über den Blumen und Düften einer Natur schweben, von der sie liebend durchdrungen ist.

Der Zauber, welchen diese so reinen und einfachen Ergüsse auf Gemüther ausüben, welche sich eine gewisse Jugendlichkeit der Empfindung zu bewahren verstehen, wird um so größer, je mehr sie sich von der modernen Musik mit ihren Kontrasten und ihrer oft forcirten und übertriebenen Leidenschaftlichkeit abgestoßen fühlen. Mußten wir doch unter dem Namen „Nocturne", mit welchem Field den Ausdruck schüchterner und wonnig seliger Zärtlichkeit verband, fremde und befremdende Effekte gewahren! Nur ein Genie durchdrang diese Gattung mit vollem, ihrer Idee entsprechendem Gehalt: Chopin. Er hauchte ihr das Leben, die Wärme, den Traum ein, deren sie fähig ist, ohne dabei ihre Süßigkeit und das Schwebende ihrer Aspirationen zu mindern. Die ganze Skala elegischer Gefühle durchlaufend und seine Träume mit jener tiefen Trauer färbend, für welche Young einige so schmerzlich vibrirende Akkorde gefunden hat, sang Chopin in seinen Nacht-Gedichten nicht allein die Harmonien, welche die Quelle unserer unversiegbaren Freuden sind, sondern auch solche, welche die Qual und Pein ausdrücken, die den letzteren so oft entspringen. Der Flug seines Genius geht höher als der seines Vorgängers, trotz seiner tief verwundeten Flügel, und seine Süßigkeit wird schneidig von der Trostlosigkeit, welche sie hindurchblicken läßt. Die Superiorität des Inhalts und der Form, welche alle seine unter diesem Titel veröffentlichten Stücke über alle anderen dieses Namens in sich tragen, ist unübertreff-

lich, was in der Kunstsprache gleichbedeutend mit unerreichbar ist. Dem Schmerze näher, als die Field's sind sie hiedurch schärfer accentuirt. Ihre Poesie ist düsterer und fesselnder; sie giebt uns mehr Entzücken, aber weniger Ruhe und erlaubt uns hiedurch, uns freudig zu jenen Perlmuttermuscheln zurückzuwenden, welche geborgen vor den Stürmen und fern von der Großartigkeit des Oceans sich am Rande einer murmelnden palmbaumbeschatteten Quelle erschließen, in einer beglückten Oase, die das Dasein der Wüste vergessen macht.

Den Reiz, welchen diese in ihrer Melodie und Harmonie so zart empfundenen Stücke in sich tragen, empfand ich bereits in früher Jugendzeit. Lange vorher, ehe ich daran dachte ihrem Autor zu begegnen, konnte ich mich stundenlang von den Traumgestalten einlullen lassen, welche der weichen Trunkenheit dieser Musik, wie duftender Rauch dem Rosentabak, entsteigen — Hallucinationen ohne Fieber, ohne Aufregungen, im Gegentheil voll schwingender, irisfarbiger Bilder, deren ergreifende Schönheiten sich in einigen Momenten glücklicher Täuschung bis zur Leidenschaft steigern.

In diesen Nocturnes finden wir alle Empfindungen, welche zum Schreiben wie zum Lesen von Idyllen und Eklogen angeregt haben, auf das reizendste vereinigt.

Wie oft ruhten meine Blicke und Gedanken auf dem Namen jener Mme Rosenkampf, welcher das längste und schönste dieser Stücke, das vierte der Nocturnes, gewidmet ist! Wie viele verwirrte und liebliche Einfälle knüpfte ich nicht an diesen Rosen-Kampf, welchen eine so tief empfundene, so zärtlich-melancholische und so glückliche Inspiration hervorgerufen hatte! Die Vornehmheit des Stils steht nicht hinter der Anmuth des Gefühls zurück und durch das Ganze herrscht eine solche seltene Zartheit der Ornamentik, eine solche exquisite Kunst in der Modulation des Gedankens, daß es scheint, es sei dem Verfasser nichts edel, nichts auserlesen genug gewesen, als er diese keuschen Zeilen niederschrieb.

Das erste und fünfte Nocturne dieser Sammlung ist mit einem so strahlenden Glücke, ja mit so überströmender Glückseligkeit getränkt, daß man von ihr sagen könnte, sie sei ohne Mühe erlangt, mit Entzücken genossen. Im zweiten sind die Tinten dunkler, wie die

des Lichtes, das sich in dem tiefen Schatten einer Allee verliert. Man möchte glauben in diesem Gesang jene Abwesenheit zu empfinden, von der ein Dichter sagt: »l'absence est un monde sans soleil«. — Das dritte und sechste Nocturne ist pastoralen Charakters. Ihre Melodien, von würzigen Lüften sanft durchhaucht, scheinen die wechselnden Farben der aufsteigenden Morgenröthe widerzuspiegeln, die von Rosa ins Blaue übergehen, um sich im Violett zu verlieren. Im letzteren aber treten die Formen deutlicher hervor, ihre Konturen sind ausgeprägter, als ob die eintretende Tageshitze die Morgennebel verscheucht hätte. Man begegnet hier Wendungen ähnlich einer sich tausendfach kräuselnden diamantschimmernden Woge, die ihre schlangenartigen Windungen durch eine in Licht und Frische erglänzende Landschaft zieht. Dieser strahlende Glanz bietet zu dem Titel dieser Stücke keinen dissonirenden Kontrast, und es ist keine Laune, wenn Field eines seiner Nocturnes, welches in dieser Sammlung nicht aufgenommen werden konnte, „Mittag" — Midi — genannt hat. Was sind diese Sommernächte ohne Dunkel, wie er sie in Petersburg so oft erlebte, anders als halb-wache Träume? als Nächte, gehüllt in weiße Schleier, dem Auge nichts verbergend und nur nebelartig alles umhüllend wie mit mattem Weiß des Silberflors? Eine geheime Harmonie hebt den Widerspruch zwischen dem Dunkel des Nachtpoems und der strahlenden Helle auf, was kaum in Erstaunen setzt: so sehr läßt uns das Unbestimmte der Bilder fühlen, daß sie dem phantasiebeschwingten Traum des Dichters und nicht der nackten Wirklichkeit entsprungen sind.

Field's ganzes Leben war frei von jener fieberhaften Thätigkeit, welche sich des größten Theils der Menschen durch den Wunsch bemächtigt sich zum Licht hinaufzuarbeiten und sich in das beste Licht zu setzen. Frei auch von den brennenden Strahlen heftiger Leidenschaften, dahinfließend in träumender Muße, erfüllt von der Dämmerung Licht und Farbe, läßt von ihm sich sagen, daß es selbst zu einem langen Nocturne geworden sei, dessen stille Natur nie von einem Wirbelwind erfaßt, nie von dem Blitz eines Gewitters getroffen worden ist.

In England geboren — zu Dublin 1782 —, verließ er dieses Land in seiner Jugend, um seinem Lehrer Clementi aus Anhänglichkeit erst auf einige Jahre nach Deutschland, dann nach Rußland zu folgen, wo er sich bleibend niederließ. In Petersburg, wo er von 1804—1822, wie in Moskau, wo er von 1822—1831 lebte, war sein Unterricht sehr gesucht und nach seinem ganzen Werthe geschätzt. Jahrelang nahm man seine Zeit so in Beschlag, daß er sogar früh kaum erwacht vom Bette aus Schüler anhören mußte, die im Nebenzimmer spielten. Bereits im vorgerückten Alter und wohl durch eine Vorspiegelung seiner Phantasie hiezu veranlaßt wollte er Italien besuchen. Er berührte Paris, wo er trotz seiner Schwäche mehrere Koncerte gab, und verfügte sich von da nach Neapel. Aber dieser allzu glänzende Himmel und dieses Klima wirkten nicht gut auf seine Gesundheit. Er wurde krank und reiste 1835 wieder zurück nach Rußland. Hier brachte man ihm wieder bereitwillig jenes Wohlwollen entgegen, dessen er sich in diesem seinem zweiten Vaterlande, welches ihn so wahrhaft adoptirte, daß es seine Berühmtheit fast zu einer nationalen machte, immer zu erfreuen hatte. Hier beendete er 1837 sein Leben.

Ein Lieblingsschüler Clementi's war er von diesem großen Meister in die Geheimnisse des schönsten Vortrags jener Epoche eingeweiht und übertrug dieselben auf eine Gattung der Poesie, in welcher er ein unnachahmliches Muster von unbewußter Grazie, von melancholischer Naivetät, von zugleich feiner und doch nachlässiger Eleganz geschaffen hat. Er ist einer der Typen jener vorbereitenden Schulen, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, in welchen ihr neue Quellen fließen — Quellen, die man zu fühlen und zu erkennen beginnt, ohne sie zu erschöpfen, ohne das Kunstgebiet durch sie zu freierer Entfaltung auszudehnen, selbst auf die Gefahr hin im Hinstreben nach diesem Ziel die Flügel zu zerschmettern.

Personenverzeichnis.